

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الخاصة

مكتبة
الأسرة
1999

النقد الأدبي

د. هدى وصفى



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

لوحة للشاعر العالمي إيليا جونغ



النقد الأدبي

النقد الأدبي

تأليف: ب. بروئل / د. ماديلينا / و. دي كوتي / ج. م. جليكسون

ترجمة: د. هادي زكي





مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

النقد الأدبي

تأليف: ب. برونل / د. ماديلينا / و. د. كوى / ج. م. جليكسون

ترجمة: د. هدى وصلى

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام،
وها هي تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة
من السيدة سوزان مبارك تحمل دائماً كل ما يثرى الفكر
والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار
روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع
سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة
بالشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا
صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة
سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجل
والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

تقديم

ستظل الترجمة الأدبية من القضايا المهمة فى الحياة الثقافية العربية لأنها ليست فقط مكان حوار ولكنها أيضاً محاولة لإدراك موقعنا من حركة التاريخ والترجمة تستدعى إن أجلاً أو عاجلاً التأليف.

هذه الملاحظة لابد منها لتبرير الدافع لترجمة نص ما. فما الدافع لهذه الترجمة التى نقدمها اليوم: «النقد الأدبى»؟ إننا هنا بصدد محاولة متواضعة تحاول أن ترتبط بظاهرة من الظواهر المميزة للحركة الثقافية فى النصف الثانى من القرن العشرين، فلم تكن حركة الترجمة أكثر نشاطاً وسرعة منها اليوم؛ فما يكاد النص يظهر فى لغته الأصلية حتى يكون مترجماً فى غضون شهر أو أقل وذلك ما حدث، خاصة بالنسبة لأعمال المدرسة الفرنسية للنقد (بارت - جينيت - تولدروف ... إلخ) فقد ترجمت معظم أعمالهم إلى اللغة الانجليزية فى زمن قياسي.

إن الذى فرض الترجمة فى عصرنا هو تعدد اللغات وسرعة الاتصالات على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والثقافية بين الأمم والشعوب، ولكى يكون هنالك أيضاً حد أدنى من التفاهم والتعاون فى عالم يدرك أن «من يعرف يسيطر» فالترجمة أيضاً وسيلة للسيطرة والترجمات تشكل قوى ثقافية - اجتماعية لا يستهان بها.

ويتميز النص الذى نقدمه اليوم تحت عنوان «النقد الأدبى» بأنه يتناول قضية النقد الأدبى من منظور مدارى «أى تسمى أو

موضوعي»، فلا يتقيد بالتسلسل التاريخي لظهور مختلف الإرهاصات النقدية بقدر ما يحاول أن يتبين السمة الغالبة في التيارات النقدية من خلال رصد تحول الذهنيات، فينقسم النقد الأدبي إلى أربعة محاور: الوصف والمعرفة والحكم والفهم، لكي يتبين النبرة الغالبة على النقد في مراحل المختلفة. فمع تسليمه بأن هذه الحركة الرباعية هي حركة النقد في جميع أحواله إلا أنه يميز بين الحالات التي يكون فيها للوصف مكان الصدارة أو للمعرفة أو للفهم أو للحكم؛ ففي تصور مؤلفي الكتاب، أن هناك فترات يعلو فيها صوت على صوت ولكن يظل النقد يحمل سمات الاتجاهات الأربع بدرجات متفاوتة وبقدر احتياج الديناميكية الاجتماعية في فترة ما إلى هذا الصوت أو ذاك.

وإذا كان الكتاب المترجم في الدول المتقدمة له أهمية كبيرة، فإننا لا بد أن نعتبره في وطننا العربي محوراً مهماً من محاور التثقيف أي تكوين الإنسان الأقوى والأعمق فعالية.

وقد ظهرت ترجمات عديدة في النقد الأدبي الحديث ولكنني أتصور أن هذا الكتاب يحاول أن يقدم قراءة شاملة للنقد الأدبي عبر عصوره المختلفة مع التركيز على النقد الأدبي في القرن العشرين والذي يعتبر نقطة التحول في التناول النقدي بعدما تداخلت العلوم الإنسانية بعضها ببعض ويعدّما أصبح من العسير اليوم أن نرى بوضوح ما هي حدود النقد الأدبي المعاصر؛ فقد ساهم علم اللغة وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم البيولوجية والعلوم الإحصائية وعلم الحاسبات الإلكترونية،^{١٢} من جانبه في تقديم أدوات استغلها النقد بشكل أو بآخر.

ويتوقف الكتاب عند ١٩٧٧ وإذا فقد رأينا إدراج بعض الإضافات

في المقدمة، ليس بفرض التحليل والنقد ولكن من أجل ربط ما جاء في الكتاب بالعقد الذي انصرم منذ ظهوره في محاولة متواضعة لجعله مواكباً لأحدث ما يقدم الآن في هذا المجال. وسنكتفي هنا بالإشارة إلى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (١٨٩٥ - ١٩٧٥). لا يرتبط باختين مباشرة بجماعة الشكلايين الروس ولكنه يعتبر امتداداً لنشاطهم، ولا يتردد تودوروف سنة ١٩٨١ في القول إن باختين هو «أهم مفكر سوفيتي في مجال العلوم الإنسانية وأهم منظر للأدب في القرن العشرين» وقد اطلع الغرب على أعمال باختين على فترات متباعدة وأهم أعماله ظهرت بعد وفاته وقد كان كتابه عن رابليه Rabelais السبب الرئيسي في المكانة المتميزة التي نالها في مجال النقد الأدبي. وتأتى أهمية باختين في الدراسات الأدبية من نظريته الخاصة «بتعدد الأصوات» في الرواية أو ما يسميه «البوايفونية» وكما حاول أن يطبقها في كتابه عن ديستوفسكي، وأيضاً في عدة مقالات أخرى. وينطلق باختين من فرضية «هيمنة الاجتماعى على الفردى» ولذا فهو يرى في الرواية وحدة اجتماعية - تاريخية ويربطها أيضاً «بالشكل»: إذ أن التغيرات «الشكلية» للنوع الروائى لصيقة الصلة بالتغيرات الاجتماعية ولذا فباختين لا يفصل بين «الشكل والمحتوى»، وهناك مصطلح آخر يحاول باختين استخدامه لوصف التلاحم بين العمل الأدبى والواقع التاريخى - الاجتماعى وهو مصطلح «كرونوتوب» (١٩٧٨) الذى يعرفه «بمجموع السمات الزمكانية داخل كل نوع أدبى» وبالإضافة إلى هذا أدخل أيضاً باختين مصطلحاً آخر سيلعب دوراً مهماً في النظرية الأدبية وهو المصطلح الذى استخدمته جوليا كريستيفا باسم «التناص»

(Intertextualite) أو مايسميه باختين العلاقة «الحوارية» وهى العلاقة التى تعتبر فى قلب العمل الروائى والتى تسمح بدمج مختلف أنماط الخطاب فى علاقة مواجهة دون أن تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائى فى منظور واحد. وكما بقول توبوروف: «تبدو الرواية من هذا المنظور كما لوأنها نسق تناصى للصور واللغات والأساليب والوعى الملموس وغير المنفصل عن الكلام» ومن هنا جاء التحول الذى طرأ على نظرية الرواية التى تحولت إلى بويطيقا القول ذات المعطيات «التداولية». ونأمل أن يكون هذا التقديم قد ساعد على ربط الترجمة المقدمة بالمرحلة الراهنة.

د. هدى وسفى

القاهرة، ١٩٨٩

مقدمة

لن نقع في الابتذال، ولن نعيد إلى الأذهان تلك الخاصية المزعومة التي وسعت الفرنسيين، وهي أن النقد عندهم يتحول إلى ذهنية ناقدة. فستظهر الصفحات التالية أن الأمر ليس دائماً كذلك. وفولتير Voltaire الذي غالباً ما يأتى ذكره على أنه أفضل ممثل للذهنية الفرنسية لما فيها من عناصر رفضية، لاحظ بعناية في القاموس الفلسفي (Dictionnaire Philosophique) أنه في الماضي، أى في القرن السادس عشر وأيضاً في القرن السابع عشر «كان المعنيون بالأدب شديدي الاهتمام بالنقد النحوي للمؤلفين اليونانيين واللاتينيين، ونحن مدينون لهم بما توفر لنا من جراء أعمالهم من قواميس، وطبعات دقيقة، وتفسيرات لروائع العصور القديمة».

وبهذا الوصف نفهم أن النقد ليس مشروعاً للهدم بالكلام الجارح بل إنه عملية إعادة بناء دؤوبة ومحافطة على التراث، وهو الأمر الذي يقتضى التمييز بالدرجة الأولى.

التمييز والنقد (*)؛ كلمتان من أصل واحد فإذا عدنا إلى أصل هذه الكلمات (etymon) كما كان يفعل هؤلاء النقاد العلماء في الصرف والنحو، نجد باللاتينية Cernere ، واليونانية Krinein، كلمتين

(*) التمييز discernement: من اللاتينية discernere أو cernere أى «الفصل» (separer بالفرنسية). النقد Critique: من اليونانية Kritikos والمصدر Krinein أى الحكم على الشيء «من خلال» التمييز أو «إدراك الفروقات». (Distinguer بالفرنسية) وذلك يعنى أيضاً «الفصل» (الترجمة استناداً إلى القاموس الفرنسي)

تعتيان في الأساس «الفصل» و«التمييز» أو «إدراك الفرق».

فصل الحبة الطيبة عن الزؤان، هذا ما يفترض أن تؤديه العملية النقدية في جوهرها. ونرى على الفور بعض التطبيقات لهذا المبدأ:

ففيما يتعلق بإسناد عمل أدبي ما إلى صاحبه مثلاً: كيف يتم تمييز العمل الأصلي بين مجموع الأعمال المزيفة (لم يمر وقت طويل منذ أن أضل النص المزيف لعمل رامبو Chasse spirituelle (Rimbaud) الذي نشره باسكال بيا، عدداً من النقاد المحترفين. والقضية، حسب كلود موريك، «أصابنا النقد في صميم كينونته»^(١)، أو أيضاً فيما يتعلق بالنشر و«بالطبعة المبنية على الأصول»: كيف يتم اختيار النص الصحيح بين مجموعة من النصوص المختلفة وذلك ليعني اختيار ما يرضى «الناشر» («الأفواج المسلحة troupes armees في حكمة شهيرة لباسكال Pascal) بل اختيار ماتم اكتشافه بفضل عمل نؤوب لحل الرموز بواسطة العدسة المكبرة («الوجوه الهزيلة المسلحة trognes armees»).

لأن الخطر في أي عمل نقدي يكمن في أن يكون الاعتماد على النوق هو المقياس، وبالنتيجة يصاب العمل النقدي بانتقاص غريب إذ يصبح نوره مقتصرأ على الحكم على الإنتاج الذهني والتمييز بين الصالحين والأشرار، أو بالأحرى، التمييز بين من أجدهم صالحين ومن أجدهم أشراراً، ولقد أحسن لابرويير (La Bruyere) في قوله بأن «الناس يتسمون بالحيوية أكثر بكثير مما يتسمون بالنوق، وبعبارة أوضح فقليلون هم الذين نجد عندهم العقل المصحوب بالنوق السليم وبالنقد الحكيم»^(٢).

إلا أنه في الوقت نفسه الذي يحكم فيه على النقد، لا يستطيع

الامتناع عن تصور النقد كعملية إدلاء بالأحكام. وهذه النزعة قوية إلى درجة أنها توجه حتى محاولات التعريف بالنسبة لايميل ليتريه (Emile Littré) فإن النقد الأدبي هو «فن الحكم على الإنتاج الأدبي» والناقد هو «الذي يحكم على الأعمال الذهنية» والملاحظة النقدية هي «الحكم الذي يدلى به ناقد ما». وهذا الجبروت الذي يخاطر به الناقد فيه شيء من الإثارة، ونفهم كيف أن سى اس لويس C. S. Lewis بدأ كتابه حول التجربة في النقد الأدبي (Experience de critique litteraire) بالتهجم على التعريف المؤلف «إن الغرض التقليدي للنقد الأدبي هو الحكم على الكتب» وعكس العملية المترتبة على هذا التعريف (الذوق السليم هو الذي يشدنا إلى الكتب الجيدة، والذوق الرديء هو الذي يشدنا إلى الكتب السيئة: فلماذا لا يمكن «تعريف الكتاب الجيد على أنه كتاب يقرأ بطريقة ما، والكتاب السيء على أنه كتاب يقرأ بطريقة أخرى»^(٣)؟ وحيث أن النقد لا يريد إلا الإدلاء بالأحكام فإنه يؤدي حتما إلى نقد الأحكام.

هل يجتنب إلقاء مسئولية توجيه النقد نحو النموذجية على أرسطو؟ لقد اعتبروه المرجع الأعلى في هذا المجال كما في مجالات أخرى عديدة ولفترة طويلة غير أن الستاجيري^(*) أبدى مرونة أكبر بكثير. وفي أحيان كثيرة فإن «الأطباء السخفاء»^(**) في الأدب هم الذين يبدون تشخيصهم باسمه. النقد الأرسطو طاليسى هو أولا نظرية الإبداع، إذن هو بيان ووصف.

(*) ولد أرسطو في ستاجيرا في اليونان وغالبا ما يسمونه بالاستاجيري «الترجمة».
(**) جاء في النص الفرنسي "Diafoirus" وهم اسم الأطباء السخفاء الذين وردت أسماءهم في مسرحية موليير: مريض الوهم «الترجمة».

وبذلك يشكل النقد أحد فروع المعرفة فالدراسة الفردية الدؤوبة
تمتد من الدراسات السابقة، وهى نفسها لها امتدادات، فالنقد إذن
له تاريخ بل يمكن أن يكون هو تاريخاً، تاريخ الأدب، يحاول تبين
الحيوط لتنسيق المخطوطات القديمة وترتيبها وفى نفس الوقت يتتبع
لعبة النسب المعقدة، ومع سانت - بوف (Sainte - Beuve) يريد أن
يصبح نوعاً من «التاريخ الطبيعى للأدب» وأن «يعمل على تصنيف
الأدباء»، ومع لانسون (Lanson) ، يعلم باعتناق العلم سواء للقيام
ببحوث دؤوبة أحادية الموضوع أو للتوصل إلى تقديم عرض تاريخى
شامل ، «مشهد الحياة الأدبية للأمة، تاريخ الثقافة، وسيرة الجموع
القارئة المجهولة والكتاب المشهورين»^(١).

لقد أخذ مارسيل بروس (Marcel Proust) على سانت - بوف أنه
لم ينظر إلى الأدب إلا من الجانب الزمنى وأنه من كثرة ما «جمع
حواله ما يمكن جمعه من المعلومات المتعلقة بكاتب ما، ومن كثرة ما
قابل بين مراسلات هذا الكاتب، واستجوب معارفه»، تجاهل «ما
تعلمنا إياه مؤلفة النفس العميقة بعض الشيء أى أن الكتاب نتيجة
أنا غير التى نظهرها فى عاداتنا، فى المجتمع وفى عيوبنا»^(٢). وفيما
يتعلق بالنقد البروستى يمكن أن ينطبق عليه ما قاله بروسيت عن الفن
الأدبى كما كان يمارسه موريس باريس (Maurice Barrès): أن النقد
«ليس إلا شكل الاستخدامات الممكنة لتأثرات «أو انفعالات» أثنى
منه».

وبذلك يستحق النقد تماماً صفة «التأثيرية» التى يطلقونها أحياناً
على بعض النصوص النقدية التى وردت فى تلك الفترة كالتى كتبها
جول لوميتر (Jules Lemaître) أو أناتول فرانس (Anatole France)

مثل «فن التمتع بالكتب» الذى يستتبع خياراً، ومن ثم حكماً، وإن خفت حدته. ألا ينطلق النقد المزاجى والنقد الصحفى من انطباعات أنية أيضاً؟

هذا هو المأزق الذى يبدو أن النقد الأدبى قد وقع فيه فى بداية القرن العشرين: إنه محصور بين «وهمية التجرد» (العمومية المجردة للنقد المعيارى وعلموية التاريخ الأدبى) وبين نزوات الذاتية^(٦). وخلال العقود الأخيرة لم يفلت من أحد الإغراعين فانقاد حيثاً خلف العلوم – العلوم الإنسانية أو العلوم الدقيقة، فمع لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann) مثلاً، اتجه نحو علم الاجتماع، وتريد «البنوية التكوينية» العثور فى العالم الخيالى المعبر عنه فى المؤلف، على بنى النظرة إلى العالم الخاصة بفئة اجتماعية والتى اقتبسها منها الكاتب كونه صاحب ارتباط معين بهذه الفئة^(٧) وفى حين آخر، أراد أن يكون هو نفسه علم الأدب، لا «علم المضمون» ولكن «علم العوامل» (المؤثرة) فى المضمون أى علم «الأشكال» أن يكون بمثابة «السنينة الخطاب المطابقة» بذلك «للطبيعية الكلامية لموضوعها»^(٨)، وعلى عكس ذلك، فقد اتجه أحياناً نحو «النقد المتميز، المتحمس، السياسى، كما أراده بودلير (Baudelaire) ومن بعده كلود – آدموند مانيه (Claude - Edmonde Magny)^(٩). ويشيد جان بولان (Jean Paulhan) بالنقد العنيف ويول ليوتو (Paul Leautaud) يمارسة، ويؤكد سارتر (Sartre) أن النقد «يلزم الإنسان كلية»^(١٠).

هذا هو زمن المبارزات بين أنصار «النقد القديم» وأنصار «النقد الجديد». هل لهذا الأخير وجود فعلى؟ أم أنه كما ادعى اتيامبل (Etiemble) لايعنى كونه تعبيراً عن حنقة من علماء اللاهوت «الذين

يلعنون بعضهم البعض ثم يتصالحون على حساب الإنسان الحر»^(١١).
أو كما اقترح رولان بارت (Roland Barthes) يجب فصل «علم الأدب»
عن «النقد الأدبي» إذ أن الأول هو خطاب عام لا يمكن غرضه في هذا
المعنى أو ذاك بل يكمن في تعددية معانى المؤلف، والثانى «الخطاب
الآخر» الذى يتحمل علانية مسئولية وجود نية لإعطاء معنى خاص
للمؤلف^(١٢).

النقاش مفتوح ولكن الشيء الأكيد هو أن النقد الأدبي أصبح
اليوم فى موضع التساؤل.

ولما لم يكن فى الإمكان تقديم عرض شامل وكامل للنقد الأدبي
فى عدد قليل من الصفحات لذا اخترنا الأمثلة المعبرة وعملنا على
إظهار النقد الأدبي ليس كظاهرة قاصرة على الفرنسيين وإن اتسم
هؤلاء بالروح النقدية.

كانت الصعوبة الأكبر هى فى إبراز وظائف النقد (التي نادراً ما
نجدها منفصلة عن بعضها البعض) وفى نفس الوقت فى الإحياء
بالتطور الزمنى «فالوصف» و «المعرفة» و «الحكم» و «الفهم»
لا يشكلون لحظات مهمة فى تاريخ النقد، بل نرى فى هذه المفاهيم
ثوابت تختلف أهمية كل منها مع اختلاف الزمن بينما لا يتعطل دور
أى منها فى الآلية الضخمة لذهن الإنسان.

المؤلفون

مراجع المقدمة

- (1) في مقابلة إذاعية بتاريخ ٢١ / ٥ / ١٩٤٩ ورد في كتاب
Bruce Morrisette: "La Bataille Rimbaud", Nizet, 1959, P. 192
- (2) "Caractères", "Des ouvrages de l'esprit" : Paragraphe
- (3) C.S. Lewis, "An Experiment of Criticism", Cambridge
University Press, 1961; traduction française: Gean Autret,
Gallimard, 1965, "Les Essais", CXX, pp. 7-8.
- (4) Gustave Lanon: "Etudes d'histoire Littéraire", pp. 1 sq.
- (5) Marcel Proust, "Contre Sainte-Beuve", Gallimard, Co
"Idées/NRF", No 81, pp 157, 172
- (6) لقد شرحت كلود - ايموند ماني هذا المأزق جيداً في كتابها :
"Les Sandales D'Empedocle", Seuil, 1945, pp. 9 sq.
- (7) Jacques Leenhardt: Psychocritique et sociologie de la
littérature dans: "Ses chemins actuels de la critique: 1968, coll.
"10/18", No. 389, pp. 375.
- (8) Roland Barthes: "Critique et vérité", Seuil, 1966, pp. 57 sl.
- (9) Les Sandales d'Empedocle, p. 15
- (10) Qu'est - ce que la littérature?, dans situations-II,
Gallimard, 1948 ,p310.
- (11) Etiemble: "Essais de littérature (Vraiment) générale"
Gallimard, 1974," Sur la critique littéraire, pp. 243-244.
- (12) "Critique et verité", p. 56.

الفصل الأول

الوصف

١ - «لولا العلم...»

«لولا العلم لكادت الحياة أن تكون صورة للموت»: مهما قال أستاذ الفلسفة، فإن السيد جوردان(*) : يعيش جيداً من غير «نظرية» ويجيد استخدام النثر دون أن يعلم «والأدب أو ما اتفق على إعطائه هذه التسمية، ينبثق بالعفوية نفسها. لا يكفي تصور الراعى الأول، أو أول عابد للقوى الخفية، أو أى شكل من أشكال الإبداع الشفهى، بل يجب أن نتذكر الأدب الأكثر تطوراً. كتب رينيه سيفر (Rene Siffert) أن فى اليابان (الكلاسيون جميعهم وعدد كبير من المحدثين مارسوا الشعر من قديم الأزل تماماً كما كان السيد جوردان يمارس النثر - دون أن يعلموا»^(١):

فالكوجيكي «ملاحظات حول أحداث الماضى» فى القرن الثامن، وقصص القرن الحادى عشر (مونوغاتارى)، وملاحم القرن الثالث عشر، والدراما الغنائية (النو) التى كتبها زيامى (Zeami) فى القرن الخامس عشر، وأساطير ودراما القرنين السابع والثامن عشر، قد يعود ظهورها إلى إحساس غريزى بالجمال تثيره البوذية. صحيح أن الأدب يبدو نابعاً فى الأصل من الرضى الضمنى، بل بالأحرى فهو تعبير عن هذا الرضى. فالقبيلة التى تؤكد إيقاعياً على غناء المنشد بلفظ الكلمات الصوتية الشعائرية أو بترديد اللازمة والندماء الذين تحمل ذاكرتهم العبارات المقولة التى يعيدها الراوى الملحمى لايهمهم نقد «عمل» يشاركون فيه. والشعر الصينى الأولى

(*) Monsieur Jourdan : إحدى الشخصيات فى مسرحيات موليير (الترجمة).

المكون من الحكم ومن الأمثلة المرتبطة بتقسيم الأزمنة يفرض نفسه بقوة التقاليد (قصائد الكوفوج نى شى كينج)^(*). فهو مقبول دون جدل، وإذا تنبهوا وأرادوا نقده يقررون حرق الكتب (بما فيها شى كينج) مثلما فعل الإمبراطور تسين شى هوانج فى العام ٣١٣ قبل الميلاد، غير أن الرضى لا يقتنافى مع المنافسة والمباراة الكلامية بين فريقين والغريب أن هذه المباراة تجرى دون حكم أو إذا وجد هذا الحكم فهو يرفض التدخل (فى القصيدة الريفية الثانية لفرجيل، باليمون) إذ أن المتعة كلها تكمن فى الانجذاب المتبادل. إذن فالنقد يأتى دائماً بعد فترة زمنية، إما لأن الحكم يكون قد قرر إبداء رأيه وإما لأن إحساساً جديداً بالنظام يدفع إلى ترتيب، وإلى فرز الثروات التى تكسبت عبر القرون وإما لأن التفكير بدأ يأخذ دوره فى تأمل الإبداع الذى كان عفويماً فى معظمه ويمكن تعريف هذا الحدث بأنه لحظة انفصال «الخطاب المنطقى» (Logos) عن الكلمة المقدسة (mythos) وتقوم الكتابة بدور جوهري فهى تسمح بتدوين النص «النقدى» بين كل الذى لم يكتب بعد (وهكذا تعلمنا «حواليات الهان» Annales des Hans Posterieurs أنه تم نحت الأعمال الكونفوشيوسية الكلاسيكية على الحجر فى العام ١٧٥ من عهدنا بهدف تدوين نص نقدي^(٢)) وفى الهند التطور بطيء ولكنه نموذجى: فنظرية الإبداع التى لاغنى عنها عند الاكليروس لأنها تحدد شكل الأناشيد المقدسة تدرج فى هامش العبادة الفيدية ولكنها تحتفظ ببعض الاستقلالية^(٣)، ووجدت صيغتها فى كتب تشرح أسسها

(*) Shijing che-King مختارات من الشعر الصينى القديم (الترجمة).

وتنتهى بتقديم قوائم بالصور البيانية وبالأساليب المختلفة. هل يمكن اعتبار هذا الأمر على أنه بالدقة، «محاولات فى النقد الأدبى» كما يقول لويس رينو^(٤) ربما لو اقربنا بأن المهمة الأولى للنقد الأدبى هى مهمة الوصف.

٢ - أرسطو

يمكن اعتبار كتاب «نظرية الإبداع Poétique لأرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) حالة استثنائية. هناك تقاليد متحجرة تريد بالفعل أن يكون هذا النص قد ألزم كل ما كتب فى الأدب لاحقاً بنوع من الأمر المفروض dikta كما ترى أنه «قد لا توجد نماذج أخرى فى التاريخ لنظرية إبداع تتقدم (وبعدة قرون) ممارسة الكتابة بدلاً من إعطاء صورة عنها»^(٥) والحال على ما يبدو لنا فى الحقيقة، هو أن هذا النص يعكس ممارسة سابقة للكتابة وأن طابعه وصفى أكثر بكثير من كونه معيارياً.

تبعاً للمجرى الطبيعى للأمور وللكتابات فإن النقد الأدبى كما يفهمه وكما يمارسه أرسطو يأتى بعد نتاج وافر فقد استطاع أن يميز فى البلاغة الأثينية النهج الأساسية الثلاثة التى عرفها فى «علم البيان» Rhétorique - (النهج القضائى والنهج الشورى والنهج الإثباتى) واستطاع أن يصف الأصناف الشعرية فى «نظرية الإبداع»: الملحمة وفقاً لهوميروس، والمأساة وفقاً ليوريبيدس Euripide وفن المسرح الهزلى وفقاً لكراتيس Cratès أو لاريسطوفان Aristophane - ولكن هذا ليس مؤكداً لأنه يبدو أن كتاباته حول هذا النهج قد فقدت.

جاء أرسطو بعد القرن الخامس (ق.م) أى بعد العصر الذهبى

لا يتكلم عن أى نوع للمحاكاة حيث أنه بعمليات حصر متتالية ينتقل من المحاكاة الفنية بشكل عام إلى المحاكاة الصوتية ثم إلى المحاكاة بواسطة اللغة أى إلى مانسميه «بالأدب» وهو المصطلح الذى يجله أرسطو. فالملحمة والمأساة والمسرح الكوميدي يقلدون الحياة من ثم يقلدون حركة تؤدى إلى غرض ما، ولكن هناك فرقاً فى المادة بين المأساة والمسرح الكوميدي (أناس فاضلون من جهة، وأناس أقل عاديون من جهة أخرى) وهناك فرق فى الشكل بين الملحمة والمأساة (شخصيات فاعلة فى الثانية وسرد فى الأولى).

وفى كل الأحوال ليس المقصود هنا مجرد عملية نسخ بل البلاغة التبيرية. نذكر كلمة جيد Gide فى يومياته القائلة بأن «العمل الفنى هو مبالغه».

إن أثر المحاكاة هو المتعة بل والتطهير Catharsis أيضاً «على الشاعر أن يوجد المتعة الناجمة عن الشفقة والخشية اللتين تثيرهما المحاكاة (١٤٥٣ب). وكان أرسطو قد سبق واستخدم فى مقطع من كتاب «السياسة» كلمة التطهير ليقيم تشبيها بين التطهير الطقسى والتطهير الموسيقى وعندما كرر استخدام الكلمة فيما يتعلق بالمأساة فى «نظرية الإبداع» أدرجها ضمن إطار شديد التأثير بالمصطلحات الطبية إذا كان يقصد تنظيف وتطهير الجسم من الأخلاط أو نوع من الطب التجانسى الذى يعالج الداء بالداء، وفى كلتا الحالتين يجب احترام الفارق الدقيق الناجم من استءاد أداة التشبيه كما لو أن «التطهير الدينى والتطهير الطبى لا يشكلا ن إلا أطرافاً تشبيهية تسمح بتناول الأثر الشعرى ويوصفه. كما كتب جوته Goethe فإن ما يفهمه أرسطو بالتطهير هو هذا الكمال المسكن الذى يبتغيه فعلاً أى

تمثل مأساوى وأى عمل شعري»^(٦).

قد ينجم التطهير عن أفعال المحاكاة وقد ينجم أيضاً عن تنسيق الأحداث وهنا باتى دور نظرية الإبداع بالمعنى الضيق للكلمة Poiesis حيث يفهم منها «كيفية تركيب الحكاية إذا أردنا أن يكون النظم جميلاً به» وعندما يقدم أرسطو على وصف هذه العملية يشدد على المدى، أو الاتساع: فالعمل الأدبى مطابق للطبيعة فى حدود، إذ يمكن أن نجول حوله كما نفعل حول جسم حيوان جميل (١٤٥١). ثم ينهمك فى البحث عن نظام ما «فى المأساة مثلاً: العقدة، والأحداث الطارئة، والخاتمة، أو تعاقب الأدوار الغنائية والأدوار التمثيلية». ويتفحص كيفية ترجمة الأفكار بالكلمات، أى بيان الأفكار وصياغة التعبير مزاجاً من هذا الوصف الطويل للمادة الكلامية حيث يبرز تمييز أساسى بين العناصر الحيادية «الحرف، والمقطع اللفظى، والأداة، وروابط النسق، والاسم، والفعل، والحال والعبارة، والعناصر الاستثنائية» الأسماء المركبة وخاصة الاستعارة.

ومثلنا حدد ديكارت Descartes وظيفته فى أن «لا يُعلم المنهج الذى يجب على كل فرد اتباعه لتسيير عقله على الدرب الصالح ولكن فى أن يعرض فقط كيف حاول هو أن يسير عقله»، كذلك لم يرد أرسطو أن يعلم الشعراء صنعتهم، المقصود من كتابة «نظرية الإبداع» هو إعطاء الجمهور فرصة أكبر للاطلاع على هذه الصنعة وفهمها، ويشغل مفهوم الطبيعة Physis مركزاً أساسياً فيها: النهج يولد ويتكون، والنتاج الأدبى له جسم، غير أن لهجة الكتاب تبقى تعليمية، والواقع أن أرسطو إذا أراد وصف ما هو موجود، أوحى أحبانا بما يجب أن يكون. حتى أنه يمكننا إبراز بعض المقاطع التى يأخذ فيها

الشرح الطابع المعيارى (فيما يتعلق بالحدث الطارئ أو بالتحقق من الشخصيات فى المسألة وبالأسلوب حيث يكون من المطلوب معايرة بارعة للعناصر الحيادية والعناصر الاستثنائية: «المطلوب فى بيان الأفكار هو الاتزان فى كل مقطع» - ١٤٥٨ ب) وفى هذه الأحوال نفهم لماذا تعتبر «نظرية الإبداع» فى أغلب الأحيان، على أنها مجموعة قواعد لـ «فن الشعر».

٣ - المؤلفات حول فن الشعر

تفتح رسالة هوراسيوس Horace : L'Epitre aux Pisons (٦٥ - ٨ ق.م)، المعروفة منذ العصور القديمة تحت عنوان «فن الشعر» سلسلة المؤلفات التى تتناول فن الشعر، وهى تتدرج فى سياق «نظرية الإبداع» لأرسطو، وذلك ربما بواسطة عمل اسبكندرى ضاعت آثاره اليوم، لكتابه نويتوليم دوياريون Neoptoleme de Parion لقد اشتهر هوراسيوس بكونه كاتباً هجائياً. وعندما يستخدم كلمه «الناقد» Criticus «فى الرسالة الأولى من الكتاب الثانى مثلاً» يقصد رقيب الآداب. وفى كتابه حول «فن الشعر» يعزف كيف يسخر من شعراء القصائد التاريخية إذ يبين كيف يقدمون لكتاباتهم الإنشائية التافهة بوعود مدهشة فيجعلون الجبل يتمخض ليلد فأراً. وهو يصف العمل الأدبى والقراءة النقدية للنصوص مثلما فعل أرسطو وبعبارات مماثلة أحياناً.

«القصيدة كالصورة: يشدنا أحد الأعمال أكثر إذا ماتفحصناه عن قرب ويشدنا آخر من مسافة أبعد، يتناسب الأول والنور الخافت بينما يلائم الآخر نور ساطع لأنه لا يخشى نظرة الناقد الثاقبة، ويثير

أحد الأعمال إعجابنا مرة. ولا يتوقف آخر عن إرضائنا بعد المرة العاشرة (٣٦٥ - ٣٦١).

وبدوره يذكر بأن الطبيعة موحدة مع الفن إلا أن كتابه يفيض بالنصائح والإرشادات: لكي يصبح العمل موحداً يجب أن يكون هناك ارتباط وثيق بين الإبداع، والمخطط، وصياغة الأفكار؛ كما يجب إيجاد الأسلوب الملائم للنهج، والموضوع وللشخصية، وإلا يكون التقليد مبتذلاً أو حرفياً، وألاً يعرض على المشاهد ما هو مستبعد حدوثه، ويجب تطبيق القواعد لأن الموهبة لا تكفى، على كل كاتب أن يبتعد عن المخادعين وأن يضمن لنفسه مساعدة ناقد بصير مثل كوانتيليوس فاروريوس Quintilius Varius الذى سيشير إلى ما يفترض تبديله (البيت ٤٣٨).

فى كتابه الشهير حول «فن الشعر» Art Poétique المؤلف من أربع قصائد (١٦٧٤) استوحى بوالو Boileau من هوراسيوس وليس من أرسطو^(٧) وكان قد سبقه أسلاف فرنسيون فى هذا المجال وعلى وجه الخصوص فوكلان دولاقرينييه Vauquelin de La Fresnaye الذى أسهب فى الكلام عن كتابة «فن الشعر» حول نفس الموضوع الذى تتناوله رسالة هوراسيوس ومن قبله دويلية Du Bellay فى كتاب يرمى إلى توضيح وصيانة اللغة الفرنسية Defense et Illustration de la Langue Francaise (١٥٥٢)، وكذلك رونسار فى كتاب مختصر حول فن الشعر الفرنسى Abrégé de l'art Poétique Francais (١٥٦٥) وكان الأخيران قد أوصيا بإغناء اللغة الفرنسية بواسطة الكلمات الجديدة وبإغناء الأدب القومى بتقليد القدماء، وكان بوالو كاتباً هجائياً مثل هوراسيوس: لقد أدان جيلاً بكامله وهاجم المتحذلقين أمثال

كوتان Cotin والهزليين أمثال Carron والمتفاسحين أمثال جوير نو بلزاك Guez de Balzac والاكاديميين وكتاب الأدب المطابق لثوق العصر وخاصة شابلان فهو لا يطبق إطنابه ولا الدور الذى يلعبه كسيد اللثوق، ولا يستند شرح بوالو الطويل حول الملحة، على أية نظرية محددة، فهو يغوص فى حملات موجهة ضد ديماريه دوسان سورلان Desmarets de Saint - Sorlin وضد الأدب الغرائبى المسيحى الذى يرفضه بوالو، ولكى يثبت القواعد فى الأذهان يبدأ دائماً تقريباً، بوصف السلوك الفوضى ذى النتائج المفجعة:

(.....) (١، ٣٩ - ٤٥).

وبهذ الشكل أخذ الوصف موقعاً غريباً فى النقد الأدبى كما يفهمه بوالو، فهو يثير الخيال لشرح ما لا يجب فعله ويقدم الإرشاد المجرد الذى سيسجله العقل.

وفى أغلب الأحيان تبدو إرشاداته تافهة أو بالية ولهجته العقائدية لا تجلب له وداً. وذلك ربما من كثرة ما نظر إلى كتابه من الجانب المعيارى (وهو كتاب يوحى بذلك) يجب التذكير بأن المؤلف كان ينوى قبل كل شيء تقديم عمل يكون فى متناول الجميع وموجه إلى الرجل الصالح. ولقد أتقن المؤلف رسم المشاهد التاريخية السريعة وعرف كيف يقدم لنا نهجاً أو أسلوباً ما بواسطة اللمسات المختارة ببراعة، كما عرف كيف يقلد مجتمع عصره ويصبح مرآة له وهكذا يغرينا القول بأن الذى أنقذ «فن الشعر» من السطحية هو الوصف.

٤ - ترجموا أرسطو وغدروا به

كان دانييل مورنيه Daniel Mornet يقدم بوالوك «لسان حال وكضمير الكلاسية» وعرف بياركلارك Pierre Clarac «فن الشعر» كموجز للنظرية الكلاسية وقد أتت النظرية فعلاً بعد الممارسة. إلا أن هذا لايعنى أن الأدب الكلاسي قد نشأ دون نظرية خلال القرنين السادس والسابع عشر، استخدمت «نظرية الإبداع» لأرسطو كنقطة انطلاق للملاحظات نقدية حول الأدب إلا أن تشعب هذه الملاحظات وتناقضها حال دون نظرية راسخة.

صدرت الترجمة الأولى «لنظرية الإبداع باللغة اللاتينية عن جورجيو س هالا Georgius Valla في مدينة البندقية عام ١٤٩٨. ولقد أثارت هذه الترجمة في إيطاليا «نشاط نقدياً هائلاً، لم يعرف له مثيل في أي عصر» وفي أي بلد^(٨) ومنذ العام ١٥٢٧ وحتى بعد العام ١٦٠٠، تتالت الطبعات والتفسيرات والأبحاث، «الأرسطوطاليسية».

وقد يكون ذكر جميع المؤلفات مملاً. المؤلف الأول هو De Arte Poetica, B لكاثيه فيدا Vida اسقف ألب، ونشر في عام ١٥٢٧. يتبعه بين آخرين Poetice بالإيطالية لكاثيه ترسينو Trissino (١٥٢٩)، وترجمات «نظرية الإبداع» إلى الإيطالية بقلم دولسي Dolce وإلى اللاتينية بقلم باكيوس Paccius (١٥٣٦) وكتاب الـ Poetica لدانييلو Daniello وتفسيرات ريبورتيلو Robertello (١٥٤٨) وبراناردو سجنى Bernardò Segni (١٥٤٩) وماجي Maggi (١٥٥٠)، وفييتوري Vittori (١٥٦٠) وكتاب Arte Poetica لموتير Mutio (١٥٥١) والـ Discorsi للكاتب جيرالدي سينييتيو Giraldi Cinthio (١٥٥٤)، وحوار

ميتورنو De Poeta: Minturno (١٥٥٩) ولفس المؤلف Arte Poetica (١٥٦٣)، وباللغة اللاتينية Sept livres de Poétique لكايتيه Scaliger (١٥٦١)، وتفسير كستلفيترو Castelvetro (١٥٧٠)، وال Discorsi لكايتيه لوتاس Le Tasse (١٥٨٧ - ١٥٩٤). وكان هناك أيضا مناقضون مثل بكولوميني Piccolomini وفرنشيسكو باتريزي Francesco Patrizzi وفي القرن السابع عشر واصل السير على درب الايطاليين شخصان هولنديان، هنسيوس einsiush وفوسيوس Vossius وفي فرنسا، اشتهرت غالبية هذه الكتابات كما أشارت إليها «خطابات» Discours كورنيه Comeille في مرات عديدة، وفي عام ١٦٧٤ أعطى الأب رابين Rapin في مقدمة كتابه «ملاحظات حول نظرية الإبداع لأرسطو» لائحة موجزة بأسماء المفسرين كان شابلان Chapelain قد وفر له عناصرها قبل عام.

اسمان بيرزان دون غيرهما في هذه اللائحة وهما: سكاليجير Scaliger وكستلفيترو Castelvetro ولد سكاليجير في إيطاليا ولكنه عاش في فرنسا (١٤٨٤ - ١٥٥٨)؛ واللغة التي يكتبها هي اللاتينية ولا يتكلم إلا عن الأدب اللاتيني أو الاغريقي. تنم كتاباته عن رؤية متسامية وذلك منذ البداية وبشكل ملحوظ. وهو يختار النمط الفلسفي عن نفسه، إذ يرتبط أي نشاط إنساني (ربما في ذلك الخطاب) بالضرورة، ويعرف النمط الثالث للخطاب، الشعر بهدفه الأخير: «التعليم بإتاحة المثعة» أن المحاكاة هي أساس الشعر إلا أنها تشكل أيضاً «هدفه الوسيط» ولا تكتفى بإتاحة الفرصة لتصوير الأشياء الموجودة من خلال الكلمات بل أيضاً لتصوير الأشياء غير الموجودة وكأنها موجودة وبالشكل الذي يمكن أن تتخذه أو الذي

يجب أن تتخذه أى أن سكاليجير كان قادراً على الذهاب أبعد من أرسطو. ولكنه يستند أيضاً على هوراسيوس (تقييد الشخصيات بالقواعد الاجتماعية والأخلاقية واتفاق التحكيم بين المتعة والمؤسسة الأخلاقية). كان نفوذه كبيراً جداً فى فرنسا فى القرن السابع عشر حتى أن البعض زعم إن شهرته تسببت فى شهرة أرسطو.

ولودفيكو كستلفيتير Ludovico Castelvetro (١٥٠٥ - ١٥٧١) ويرفق ترجمته (باللغة العامية) بتعليق من نوع جديد: فهو لا يكتفى بشرح صعوبات النص، بل يريد تطوير الملامح الأولية لنظرية فن الشعر التى يتضمنها هذا النص. ولكنه فى المقابل، أضاف ملاحظات حول وحدة المكان، وخاصة حول وحدة الزمان وقد حسبها صادرة عن أرسطو وهى ليست كذلك.

كثيراً ما خانونا أرسطو فى القرنين السادس والسابع عشر حيث تعددت اترجمات وتعددت التفسيرات حول أعماله، فعلاوة عن طوق الوحدات الثلاث التى يتعذر العثور عليها فى «نظرية الإبداع» كثيراً ما يستبدل مفهوم الترابط المنطقى بمفهولى المعقولة واللياقة ويعبرونه نزعة أخلاقية تقترب أكثر بكثير من ذهنية هوراسيوس، ومن راسين Racine أصبح مفهوم التطهير يشير إلى التطهير من الأهواء. وكان بيار سومفيل محقاً إذ ذكر بأن «نص الإبداع لم يدع فى أى مقطع أى نوع من الحكم المطلق ولا يجد شيئاً فيه يقرر نور الرأية العقائدية الذى أسندته إليه ايديولوجية تركز أكثر مما يجب على النزعة الأخلاقية وعلى الرقابة»^(٩) وبالدقة، فإن الأمر يتعلق بانحراف يتحمل مسؤوليته الفرنسيون وبدرجة كبيرة. فلا فيليب سدن Philip Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٥) فى «الدفاع عن الشعر» Apology for

Poetrie الذى نشر فى فى عام ١٥٩٥ ولا لوب دى فيجا Lope.de Vega (١٥٦٢ - ١٦٢٥) فى «الفن الجديد» لكتابة المسرحيات الهزلية «الذى صدر عام ١٦٠٧ Arte nuevo de hacer Somedias en este tiempo وصلا إلى نفس درجة العقائدية التى اتسم بها دويينيكا D' Aubignac أو رابين Rapin. حتى رسالة فينلون Fenelon إلى الأكاديمية (١٧١٤) Lettre a l'Academi المعروفة بمرونتها الكبيرة بالمقارنة مع «فن الشعر» لبوالو لا تخلو من النزعة الأخلاقية. إن الألمانى لسينج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) هو الذى اهتدى إلى فكر أرسطو من جديد بتحريره من العرف الفرنسى لأن «تدبير الأمور بالنسبة إلى القواعد شئ وتطبيق هذه القواعد شئ آخر. فالفرنسيون يحسنون التصرف فى المجال الأول أما فى المجال الثانى فيبدو أن القدماء وحدهم هم الذين أجادوا التطبيق»^(١٠).

٥ - نظرية الإبداع من وجهة نظر

بول فاليرى Paul Valery

كان النقد الوصفى لايزال حياً فى القرنين التاسع عشر والعشرين، وتمسك بحقوقه فى مواجهة النقد المهتم بإصدار الأحكام والنقد الراغب فى التفسير أحد أحلام الوضعية Positivisme فى مجال العلوم الإنسانية هو التمييز، بل المقابلة بين التفسير - الذاتى، الواهى، والتعسفى فى آخر المطاف - والوصف، وهو (فى نظرها) الفعل الناجع، الجازم. ومنذ القرن التاسع عشر تمت صياغة المشاريع من أجل ممارسة نقد «علمى» الذى يصبح بإقصائه لآى

«تفسير» «وصفاً» صرفاً للأعمال الفنية^(١١) وبالنسبة أعيد الاعتبار لمصطلح «الشعرية» مستخدماً بصيغة الاسم وعلى أى حال عاد للاثم ذوق العصر.

نشير أولاً إلى بول فاليري (١٨١٧ - ١٩٤٥) الذى لم يكف عن أن يرفق بإبداعه الشعرى نصوصاً نقدية والذى كان قد قدم عدداً من المقالات فى مجال النقد الأدبى (النذكر على سبيل المثال النصوص حول أدونيس Au Sujet d'Adonis وفكتور هوجو Victor Hugo Createur Par la forme وفلوير la tentation de saint Flaubert كان قد عين أستاذاً للشعرية فى الكلية الفرنسية Collège de France وأعطى فيها درسه الافتتاحى فى يوم ١٠ ديسمبر ١٩٣٧. وقد اختار واقتراح بنفسه عنوان فصله التعليمى وحدد مهمته الأولى على أن تكون شرح هذا الاسم الذى قال إنه «إعادة لعناه الأولى وهو ليس معنى المؤلف» والأمر لا يتعلق بمجموعة من القواعد ولا بسرد حول فن الشعر «لقد ولّى عصر السلطة المفروضة فى مجال الفنون منذ زمن وكلمة «الشعرية» لم تعد توحى إلا بوصفات مزعجة وبالية» عاد فاليري إلى أصل الكلمة وحدد لنفسه غاية هى التعبير عن «المفهوم البسيط للفعل» (Poiein).

ويمكن اعتبار العمل الأدبى كشيء تم فعله ومن ثم سيقوم النقد بوصفه إذاً:

ماذا يمكن أن يكون تأثيرنا على هذه المادة التى لاتستطيع التأثير علينا هذه المرة؟ غير أنه فى وسعنا التأثير عليها. نستطيع قياسها حسب طبيعتها الحيزية «المكانية» والزمنية، وعدد كلمات نص ما أو المقاطع اللفظية فى بيت شعر معين، وتسجيل تاريخ النشر لهذا

الكتاب أو ذاك، وابداء الملاحظة بأن هذه اللوحة منسوخة عن تلك وأن هناك شطراً عند لامرتين موجود في شعر توما وأن هذه الصفحة ليفيكتور موجود منسوبة منذ عام ١٦٤٥ إلى كاتب حامل الذكز يدعى ب. فرنسوا".

ونستطيع أن نلاحظ أن هذا الاستدلال زائف. وأن نظم هذه السونيتة خاطيء، وأن تصوير هذا الذراع يتحدى علم التشريح، وأن هذا الاستخدام للكلمات مستهجن. كل ذلك ناتج في النهاية عن عمليات يمكن أن نمثلها بعمليات مادية صرف، إذ أنها شكل من أشكال مطابقة العمل الأدبي، أو مطابقة أجزاءه، مع نموذج معين. إلا أنه يمكننا أيضاً تأمل العمل خلال تكوينه أي اعتبار العمل الأدبي إنجازاً لفعل لأن «عمل الذهن لا يكون إلا بفعل» و«تنفيذ القصيدة هو القصيدة» عندما ننطلق من هذا المبدأ يصبح من غير الممكن معاملة الأعمال الأدبية كالأشياء^(١٢).

إلا أنه يلاحظ عند قراءة عدة نصوص من فاليري ولنفس هذه الفترة أن التعريف غير ثابت، وجاء في نص بعنوان «تعليم الشعرية في الكلية الفرنسية» L'enseignement de la Poétique au collège de France تعريف لطريقة تناول العمل الأدبي: هذا التعريف ليس بمثابة النقيض للتعريف السابق وإن اختلف عنه بشكل ملحوظ. يقول فاليري إنه يفهم هذه الكلمة. «بمعناها الأصلية، أي أنها اسم يطلق على كل ما يتعلق بالإبداع ويتألف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهرأ أو وسيلة في نفس الوقت - وليس بمعناها الضيق كمجموعة من القواعد أو الإرشادات الفنية حول الشعر».

إن الفن الأدبي بكونه فن اللغة يركز على الإشارات

الاصطلاحية، على «الصور» - وهى نوع من اللغة الناشئة - وهو وليد «ميكانيكية» يجب التوصل إلى تفكيكها. وبما أن الأدب هو، ولايستطيع أن يكون إلا «نوعاً من الاتساع والتطبيق لبعض خصائص اللغة» فمن ثم تصبح الشعرية دراسة لهذه الخصائص، لهذا الفعل المحتمل فى معطيات اللغة. ونرى أن معنى الشعرية يقتصر هنا على ماكان أرسطو يطلق عليه اسم Poiesis وحتى إلى مجرد «صياغة التعبير» (*) elocution

٦ - الشعرية أو نظرية الإبداع اليوم (**)

فى هذه الحالة نفهم كيف يمكن للعاملين فى حقل الشعرية اليوم الاستشهاد بفاليرى بينما يوجد فى نفس الوقت ما يفرق بينهم. فتزفيتان تودوروف Tzevetan Todorov مثلاً (مواليد ١٩٣٩) والذي كتب «الشعرية» Poétique (١٩٨٦) و«الشعرية فى النثر» (١٩٧١) Poétique de la prose يرفض المفهوم الأول لفاليرى عن الشعرية ويقبل بالثانى مشبها إياه «بأشهر نظريات الإبداع أى نظرية أرسطو» والتي «لم تكن إلا نظرية حول خصائص بعض أنماط الخطاب الأدبى» فبالنسبة له فإن ما تحاول الشعرية تبينه «يكمن فى خصائص هذا الخطاب المحدد أى الخطاب الأدبى» (١٣) ومع أرسطو وفاليرى ينضم إلى صفوف الأسلاف، الشكلاونيون الروس ورومان جاكوبسون Roman Jakobson.

(*) Poiesis : بالمعنى الضيق: «كيفية تركيب الحكاية اذا أردنا أن يكون النظم جميلاً» (المترجمة).
(**) لقد ترجمنا من قبل كلمة Poétique التى يستخدمها أرسطو، «نظرية الإبداع» لأننا رأينا أنها توضح غاية أرسطو. بينما استخدمنا كلمة «الشعرية» لترجمة Poétique عند استخدامها فى القرن العشرين رغم أنها تدور حول نفس المعنى لأن النقاد المعنيين يحاولون تبين النظرية الخاصة بالإبداع. ولكن كلمة «الشعرية» قد أدرجت الآن فى نصوص عربية كثيرة (المترجمة).

وبالفعل فقد حاول الشكلائيون الروس من خلال العودة إلى المعنى الأصلي لكلمة «الشعرية»، إحياء هذا النوع من البحث، أى تحليل الوظيفة الشعرية للغة.

فى شتاء ١٩١٤ - ١٩١٥، وبمبادرة الصحفي بريك O. M. Brik (١٨٨٨-١٩٤٥) أسست مجموعة من الباحثين والطلاب «نادى موسو للألسنية» من أجل دفع العمل فى مجالى الألسنية والشعرية. وفى عام ١٩١٦ صدرت مجموعة أولى من الدراسات، وفى عام ١٩١٧ تأسست «جمعية دراسات اللغة الشعرية» Opoiaz. لقد فرض الشكلائيون المناهج المستوحاة من علم النفس، والفلسفة، وعلم الاجتماع التى كانت تسيطر على النقد الأدبى فى روسيا فى ذلك الحين، وجعلوا من العمل الأدبى مركز اهتماماتهم وحاولوا وصف عملية الإبداع مستخدمين المصطلحات التقنية (شكوفسكى: الفن كطريقة عمل، فى كتابه «حول نظرية النثر Chklovski L'art ١٩٢٥ comme procédé, dans sur la theorie de la Prose انطلق البحث من دراسة مشكلة النغم فى بيت الشعر، ثم توسع إلى بيت الشعر (توماشفيسكى - Tomachevski)، وإلى القصة (بروب Propp) والرواية (شكوفسكى Chklovski) وأنتج الشكلائيون الروس كمية هائلة من المؤلفات خلال السنوات الخمس عشرة التى استمر فيها نشاطهم. والمبدأ الذى حدده شكوفسكى هو أن «تأسيس شعرية علمية يتطلب أن نقبل منذ البداية بوجود لغة شعرية ولغة نثرية تختلف قوانينها، وهذه الفكرة تبرهنها أمور متعددة»^(١٤).

أما رومان جاكوبسون (مواليد ١٨٩٦) فقد أسس «نادى موسكو للألسنية» وعاش فى تشيكوسلوفاكيا من ١٩٢٠ إلى ١٩٣٩ وكان أحد أنشط أعضاء «نادى براغ للألسنية» الذى عمل كثيراً لنشر

افكار الشكلانيين الروس إذ لا يمكن فصل أعماله الأولى حول «الشعر الروسي الحديث» (١٩٢١) وحول «بيت الشعر التشيكي» (١٩٢٣) (La Poésie moderne russe, Sur le Vers Tchèque) عن أعمالهم. هاجر جاكوبسون خلال الحرب إلى الولايات المتحدة ولا يزال يدرس فيها الآن. (*) لقد ثابر على إبراز «الشعر في القواعد» و«قواعد الشعر» وأصبحت أعماله في مجالي علم اللغة Essais de linguistique Générale ونظرية الإبداع «النصوص المجموعة تحت عنوان Questions de Poétique أعمالاً كلاسية غدت جانباً مهماً مما اتفق على تسميته «بالنص الجديد» (انظر الفصل الرابع).

يرى جاكوبسون في أعمال الشكلانيين الروس محاولة للتوجه «نحو علم لفن الشعر» وهو نفسه يعرف الشعرية على أنها «الدراسة اللغوية للموظيفة الشعرية في إطار المرسلات الكلامية بشكل عام وفي الشعر بشكل خاص» لقد استرجع كلمة بودلير «القواعد القاحلة نفسها تصبح شيئاً كالسحر الإيحائي». فاهتم خاصة «بصور النحو» واعتبر أن النسيج النحوي للغة الشعرية يشكل جزءاً كبيراً من قيمتها الباطنة. وعلى سبيل المثال، عمل على كشف العلاقة بين ترتيب الفئات النحوية والارتباط المتبادل بين العروض أو المقاطع الشعرية. وتحليله الشهير (بمساعدة كلود ليفي شتراوس Claude levi-strauss) حول قصيدة بودلير "Les chats" يعطى فكرة جيدة عن دقة الطريقة التي يتبعها جاكوبسون لتحليل النصوص فهو لا يصف لمجرد متعة الوصف إذ أن تفحص النسيج النحوي يؤدي به إلى طرح السؤال الذي يعتبره أساسياً: كيف يستثمر عمل شعري الأساليب المعروفة التي ورث قائمتها، لتحقيق غاية جديدة ولإعطاء هذه الأساليب قيمة

(*) توفي جاكوبسون في عام ١٩٨٢ (الترجمة).

جديدة بواسطة الوظائف الجديدة المستندة إليها^(١٥).

يبدو أنه لأرجوع عن استخدام مصطلح الشعرية الذى أطلقه رومان جاكوبسون للإشارة إلى دراسة الخطاب الأدبى ونظريته، وللتعبير عن البحث فى أسباب الأصالة من داخل العمل الأدبى نفسه، ويؤكد «القاموس الموسوعى» لعلوم اللغات «لذكرو وتودوروف Ducrot et Todorov, (Dictionnaire encyclopédique des Siences du langage), seil 72) ملاحظة هنرى ميشونيك هذه (Henri Meschonnic من مواليد ١٩٣٢ إذ يستبعد القاموس المذكور المعانى الأخرى للمصطلح (ماوقع عليه خيار المؤلف بين جميع الاحتمالات، أو دلائل الرموز المعيارية التى وضعها منظر ما أو مدرسة أدبية ما) لصالح «نظرية الأدب من داخله» (ص. ١٠٦). وفى كتابه حول الشعرية Pour la Poétique (1970) لايريد ميشونيك الانطلاق من أعمال جاكوبسون قبل أن ينقده إذ يرى أن شأن الشعرية لايتوقف على الفئات اللغوية، والعمل الأدبى لايتوقف هو الآخر على قواعد النص بحد ذاتها. ويلوم تودوروف لأنه يحصر مهمة الشعرية فى الوصف الكامل والشامل للعمل الأدبى، ويستنكر المفارقة التى وقع فيها النقد الذى يعود إلى نظرية النهج بعدما تخلى عنها الأدب، فهو يرى أن العمل الأدبى، وأن الأدب كله ليس إلا عملية تجسيم للغة فى الوقت المعين^(١٦) لغته فى كل مرة فريدة. والنقد الأدبى الذى يريد أن يبقى شعرية أى نظرية للإبداع يجب عندئذ «أن يجعل هدفه الشكل، المعنى، وتجانس القول والسلوك الحياتى. ولا يمكن فصله عن ممارسة الكتابة: إنه ضميرها». لم يعد الناقد الرقيب الغريب الذى كان يطلبه هوراسيوس (وبعده بوالو) ولا المراقب بارد الأعصاب الذى تتطلبه شعرية جاكوبسون، بل إنه الكاتب نفسه (لأنه عندئذ لم يعد هناك تمييز بين

الحديث عن الكتابة والكتابة نفسها ولابين «النقد» و «الأدب» لسنا بعيدين عن المشروع الأول لفاليري ولا عن النقد كما كان يفهمه ويمارسه الشاعر الانجليزي «تي. اس اليوت» (T. S. ELIOT) (١٨٨٨ - ١٩٦٥) والذي اقتبس منه ميشونيك المقطع التالي:

«يشكل الكلام عن الشعر جزءاً واتساعاً لخبرتنا فيه. والنقد، ككل هو نشاط فلسفي ، لابد منه، ولا يتطلب أى تبرير، إن طرح السؤال «ما هو الشعر؟» يعنى تحديد موقع الوظيفة النقدية^(١٧) ؟

إن أرسطو الذى غدر به الأرسطوطاليسيون فى القرنين السادس والسابع عشر، يكون قد تم تجاوزه هنا من قبل الذين أعادوا استخدام عنوان كتابه ووقفوا تحت رايته. حتى أن ميشونيك يبدو مناهضاً لأرسطو عندما يكتب إن «نظرية الإبداع» (كما يفهمها) «تتفوق على الفكر الأرسطوطاليسى القديم فى الأدب بأنها تحمل الكتابة على محمل الجد: كسلوك حياتي»^(١٨) ويمكن التساؤل عما إذا يحق له المزج بين الفكر الأرسطوطاليسى والشكلية التى قرر أن يفرغ منها. كان أرسطو ينطلق من وصف الأثر، ومن قدرة Dunamis الكلمة الشعرية، حتى لو حاول بعد ذلك تفحصها ببرود، وتحليلها، والتحكم بها. وكما يذكر بيار أوبنك Pierre Aubenque فإن «نظرية الإبداع» «لأرسطو» لاتنفصل عن جملة فلسفته، وهى فلسفة تطرح مسألة الوجود. إن العمل الفنى ك محاكاة Mimesis يعيد خلق الفعل Energeia الذى يكون الحياة. ويرى أيضاً أن النشاط الشعرى لا يقتصر على «مفهوم مجرد» بل يتبين أنه غير قابل للانفصال عن السلوك الحياتي^(١٩).

مراجع الفصل الأول

- (1) René Sieffert : La littérature Japonise, Publications Orientalistes de France 1973, p. 36.
- (2) هذا المثل أورده أتيامل في كتابه: Etienne: "L'écriture", Gallimard, 1973, coll. : "Idées/NRF", No.280 , p. 53
- (3) Etienne: "Littératures Laiques" dans "Essais Littérature (Vraiment) generale", p. 73
- (4) Louis Renou: "Littérature Sanscrite" dans "Histoire des Littératures". Gallimard, 1955, coll: "Encyclopédie de la pleiade", t.1. , p. 975
- (5) Pierre Aubenque : article Aristote, dans l'Encyclopedia universalis.t.II
- (6) Goethe, "nachlese zu Aristoteles, poetik", 1827 , texte recueilli dans les "Kleine Schriften"
- (7) يعترف بوالو بما هو مدين به لأرسطو أو لقد عظم خصومة هذا الدين) ولكنه ينكر انه قرأ فيدا (Vide) أحد أول المفسرين لأرسطو والذي نشر في عام ١٥٢٧ نسخة باللاتينية عن «فن الشعر»
- (8) Rene Bray: Formation de la doctrine classique (1926)
الأكثر احاطة بالموضوع هو:
J.E. Spingarn : "A History of literary Criticism in the Renaissance, with Special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism", New York Columbia University Press 1899
- (9) Pierre Somville, "Essais sur la Poétique d'Aristote"
- (10) Vrin, Lessing: "La dramaturgie de Hambourg (1767 - 1769)
- (11) Tzevetan Todorov , "Poétique" (Qu'est - ce que le Structuralisme, 2) Seuil, 1968 , reedition coll. "Points" No. 45, p.17
- (12) Paul Valery : "Oeuvres ", Gallimard 1962, "Bibliothèque de la Pleiade" t.1, pp. 1340 - 1358
- (13) "Poétique" pp. 19 - 21
- (14) V. Chklovski "Poétique, recueils sur la théorie de la langue Poétique" petrograd, 1919
- (15) توجد نصوص مهمة للشكليات الروس في كتاب
Théorie d'ensemble "Seuil, 1965, coll. Tel quel
Romans Jakovson: "Questions de Poétique "Seuil, 1973, p. 231
- (16) ويحتوي هذا الكتاب تحليلات حول قصيدة Les Chats لبوداير والذي نشرته سابقاً، في عام ١٩٦٢ "L'Homme"
- (16) Henri Meschonnic, Pour la Poétique, Gallimard 1970, p. 46
- (17) T.S Eliot. "The use of Poetry and the use of Criticism, Faber, 1933, pp. 19 -20
- (18) "pour la poétique" p. 151
- (19) ibid p. 169

الفصل الثاني

المعرفة

لقد حدد النقد لنفسه غاية شرح وتقييم الأعمال الأدبية والكتاب السابقين والحاليين، بينما تخصص التاريخ الأدبي كنهج فرعى بالتدقيق فى الأعمال القديمة، فهو يذكر، ويحفظ، ويرتب الظواهر التى تتكون منها حياة الأدب: الكتاب وإنتاجهم، والجمهور، والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب. ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى إحيائها من خلال المقتطفات، أو يقوم، أمام تراكم الوقائع، بإطلاق المعايير والقوانين التى تحكم بنيتهم ومسيرتهم.

وهكذا يظهر التاريخ الأدبى وكأنه ولاية خاصة فى حقل التاريخ، إذ أنه يذكر الماضى من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة، التى غالباً ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقونا فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه فى ميدان الأدب، إلا أن تحديد موضوع الكتابات فى إطارها الاقتصادى، والاجتماعى، والسياسى والثقافى ثم تبين ما فيها من عوارض أو إشارات تنم عن عقلية ما، عن نظرة مميزة إلى العالم يعنى محاذاة، وأحياناً يعنى غزو أراضى المؤرخ بمعنى الكلمة. وأكثر من ذلك، فإن العمل الأدبى يظهر سلبية الفعل، والنزوات غير المحققة، والكوامن المكبوتة، والمقاصد الخفية: فهو بهذه الصفة يقدم للتاريخ مادته الأساسية. لذا نجد أن التاريخ الأدبى يتبع منهج التاريخ بمعنى الكلمة: إقرار التصوص «دراسة المخطوطات، مقارنة الطبعات، التصويب النهائى للنصوص، دراسة تكونها» والوقائع «السيرية، الاجتماعية - الأدبية، الإحصائية»، تحديد سلسلة من الأسباب «المباشرة أو الظرفية، البعيدة، العميقة أو البنيوية»، أو على الأقل، إقرار العوامل التى تتحكم فى الحياة الأدبية عبر العصور،

وأن يحتفظ الباحث بحس نقدى متيقظ على الدوام، وأن يتقى ذهنية التصنيف المطلق، وأن يجمع فى نظرتة إلى الماضى، بين حب صارم للحقيقة وتعاطف يفترض توفر الخيال ورقة الأحاسيس: كل ذلك ليس إلا أمثلة جميلة وضعتها الأفكار الحديثة حول نظرية الدروس التاريخية فى نطاق المستحيلات. إن المفاهيم العملية التى ترتب الوقائع والإشارات الرمزية، والمعانى المسندة إلى الظواهر، ترتبط بال عقلية الحاضرة، فالمؤرخ الأدبى يقوم حتماً ببناء زمن ماض يجد فيه تساؤلات عصره - حتى يتهويه هتها ويطبق فيه «التحليل النفسى» على أدبه الخاص من خلال تفحصه لبدائيات نائية وأسطورية.

يصبح النقد الأدبى، كونه ولاية خاصة فى حقل التاريخ، حديثاً حول - الأعمال، «لغة حول اللغة»، يستخدمها المثقفون الذين هم أيضاً، يطمحون قليلاً أو كثيراً إلى بناء صرح ذى مقام فى مجال الأدب، ليس هناك تباين بين التفسير والمفسر، ومن هنا تاتى المنافسات والادعاءات فى المقابل، يزعم المؤرخ الأدبى أن مهنته، ومنهجه، هما سبيل «الموضوعية» ولكنه كادب لا يمكنه الامتناع عن التمييز. والهاوى المتحمس يحتقر مدونات ويطاقات الناقد المحترف فهو يقارن بين جمود حديثه والخصوبة واليسر الذى تتسم بها المؤلفات الكبيرة ويعيد النظر فى النظام الضمنى او البين للقيم، الذى يوجه ترتيب الظواهر والذى يشكل المرجع لإطلاق الأحكام.

إن وضع التاريخ الأدبى على مفترق بين نشاطين إنسانيين فرق بينها تطورهما الخاص، يفرض عليه إشكالية غربية، وانجذابا بين قطبين يهيئه للانتقائية المصالحة بين الكل والجامعة بينهما. يالها من طمانينة وهمية، ثمرة معرفة حكيمة تتدافعها الحياة، وعلاوة على ذلك،

فإن التاريخ الأدبي المتأثر بالشكوك التي تعترض النقد والتاريخ يصطدم بانتقادات المحترفين والأخصائيين من المجالين إذ يجد النقد المزاجي أنه بعيد كل البعد عن المتعة وعن الاستمتاع بالأدب بينما لا يجد فيه منظر الشعرية إلا ممراً صغيراً في مبنى المعرفة، وخادماً لا يجوز له أن يصبح سيّداً. ويصبح مشبوهاً في نظر المؤرخ بأنه يصطاد على أراضيه دون رخصة صيد ودون سلاح مناسب: وفي أحسن الأحوال قد يأذن له بالإقامة على أن يحترس ولا يتعدى الهوامش. إلا أن التاريخ الأدبي الذي يلقي المعارضة ويجد حافزاً في ذلك هو في صحة جيدة: بعد فترة الحمل الطويلة التي لم يكن يتميز فيها بشكل محسوس عن والديه. لمع في شبابه واتسم بنضوجه بالكبرياء، واليوم وقد تخلّى عن التطرف وأصبح أكثر اهتماماً بقرائته، اكتسب الخبرة والحصافة المقرونتين بالصرامة والمنهجية، واللتين تؤمنان له مقاماً بين العلوم الإنسانية رغم الأزمة التي مربها.

١ - علم الآثار

حتى القرن السابع عشر لم يكن للتاريخ الأدبي وجود، لا بالفعل ولا بالاقرار إذ أن المهارة سادت في هذا المجال أكثر من المعرفة، لذا فإن «فن الشعر» (مهما كان الاسم الذي يطلق عليه) كان هو المتحكم مما أدى على صعيد التعليم إلى تسلط النحو وعلم البيان. لقد تركت لنا القرون الوسطى بعض السير الذاتية، وهي عبارة عن تجميع بارد للمعلومات غير المؤكدة أما عصر النهضة الذي احتفظ بحس التواصل الزمني الخاص بالقرون الوسطى فقد قطع هذا التواصل عندما قدم مثلاً جديداً، إلا أنه أضاف إلى هذا النهج التقليدي

مؤلفات أكثر تعقيداً، تستعيد الماضي بتحيز وتعصب.
ويرتبط أسلاف التاريخ الأدبي الذين يريدون إظهار أن مير
بلدهم ليس أدنى من ميراث القدماء، بالمشاجرات التي تبعت صد
كتاب دوبيليه للدفاع عن اللغة الفرنسية la fense et illustration de la
langue Francaise وهكذا فإن إيتين باسكيه Etienne Pasquier (٢٩ د
١٦١٥) كتب «أبحاث حول فرنسا» (١٥٦٠) cherches de la
France لإظهار تفوق الأدب الفرنسى القديم، بنفس «قومى» مطلق
التحيز والعوانية، ينذر بقومية Nisard فى القرن التاسع عشر. وألف
المؤرخ Claude Fauchet (١٥٣٠ - ١٦٠١) كتابه حول أصل اللغة
والشعر الفرنسى ليوازن الإعجاب الذى يبديه الناس بالعصر
القديمة:

ecuil de L'origine de la langue et poésie Francaise et romans, plus
les noms et sommaires des oeuvres de CXXVII poètes Français
vivant avant l' an MCCC (1581)

هذه أعمال ظرفية، لكنها تشهد أيضاً للتيار العقلانى، المتمرد على
سلطة القدماء، والذى حطم السدود فى أواخر القرن السابع عشر.
وفى عصر الكلاسيين، أصبحت النظرية التى اختصرت المعايير
المعقدة للجمال المثالى وحولتها إلى قواعد، تحكم بلا شريك، ومن ثم
أخضعت الدجمانية الأشكال الجنينية للتاريخ الأدبى المحتمل وهى
لا تختلف عن الأطر الموروثة عن العصور القديمة: فأعطت طبعات
مفسرة للمؤلفين القدماء فيها مقدمات مخصصة جزئياً لحياة الكاتب
«الاسكندريون كان لهم معلقوهم ومفسروهم» سيرة ذاتية أو مديحاً
لمحات موجزة وغير مهتمة بدقة المعلومات، مناسبات لإطلاق الجمل

الإنشائية أى نهج يمكنه أن يتناقض مع منطق التاريخ أكثر من المقارنة إذ أنها تشكل التمرين البيانى الإنشائى بعينه الذى ينفى الزمن ويلغى، فى نص واحد، القرون التى تفرق بين المؤلفين؟ لقد أقرط الأب رابين Rapin فى ممارسة هذا التمرين، الذى ظهر بقلم فولتير Parallèle d'Horace, de Boileau et de Pope (١٧٦١). إن العاملين فى مجال التاريخ لا يملكون إلا مفاهيم أخلاقية صرفاً تعتبر ثابتة (الخير والشر) وينقلونها إلى مجال الفن بصورة الجمال والقبح....، وهم يجهلون المفاهيم الديناميكية والمميزة فى محاولة إدراك المصير الجماعى.

ويبقى هذا الوضع مستقراً بشكل مزعج أكثر من قرن قبل أن يتدخل بفضل البنئ الجديدة التى اكتسبها عالم الأدب وبفضل النظرة المختلفة حول الأمور الأدبية، وتطور العلوم التاريخية. طرأ تحسن فى حقل الطباعة من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر، واتسع جمهور القراء ليضم فئة اجتماعية جديدة (البرجوازية) فانتقلت العلاقة الأدبية من الصعيد الفردى (الأمير الراعى للفنون وشاعره) إلى الصعيد التعددى (يتوجه المؤلفون إلى جمهور متنوع، تشكل الارستقراطية وجماعة الكتبة جزءاً غير قليل منه ولكن ليس الأكثرية). وأدى هذا التعقيد المتزايد فى الحياة الأدبية الناتج عن تطور كمي بطيء، إلى تكوين طبقة من المؤلفين وإلى شعور بضرورة وجود ذاكرة جماعية تتكيف بشكل أفضل مع حب جديد للاطلاع لا يكبحه الملل.

حشدت الصحافة الدورية التى تطورت بشكل سريع فى القرن الثامن عشر وعممت المعلومات، ملبية الحاجات الجديدة. كانت مجلة

العلماء التي تأسست في عام ١٦٦٥ Journal des savants تنشر لمحة عن سيرة المؤلفين وراثاً للموتى، وأعطت للأدب مكاناً مختصراً. ومجلة Le Mercure galant (١٦٧٢) التي أصبح عنوانها في القرن التالي Le Mercure de France وكذلك مجلة Journal de Trévoux (١٧٠١ - ١٧٦٧) التي كان يصدرها اليسوعيون، أعطت أهمية كبيرة للنقد الأدبي. وكذلك، فإن المجالات المتخصصة في الأدب الأجنبي مهدت، بطريقتها، للتغيير في وجهات النظر المتعلقة بالأدب الفرنسي - اتسمت ببعد النظر وبالموضوعية - من خلال اعتمادها على أسلوب تعليمي في الشرح، ومن خلال التأملات التاريخية والجغرافية Bibliothèque Anglaise, Amsterdam, Berlin (١٧٢٨ - ١٧١٧) Bibliothèque Germanique 1740 - 1720 Genève "Bibliothèque Italique 1734 - 1728 Bibliothèque Britannique 1747 - 1733 Le Journal 1754 - 1962 étranger وقد اكتفينا هنا بذكر الرواد في المجالات المختلفة.

إن تزامن النجاح السياسي والازدهار الأدبي اللذين اتسمت بهما المرحلة الأولى من حكم الملك لويس الرابع عشر، دفع البعض إلى إعادة النظر في سيادة القدامى، وليس النزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧ - ١٦٩٤) "Querelle des Anciens et des Modernes" إلا حلقة في هذا الجدل. ولقد دافع شارل بيرو Charles Perrault عن معاصريه وشهد لهم بالتفوق على الاغريقين واللاتينيين في نصين حول عصر لويس الأكبر "Poème du siècle de Louisle Grand" (١٦٨٧).

وحول القدامى والمحدثين Parallèle des anciens et des Modernes

(١٦٨٨) مرتكزاً على المسلمة القائلة بانتقدم المستمر لذهن الإنسان: فكان عمله هذا مدخلاً لنقد «نسبوى»، يهتم بالفروقات بين الحضارات التى تحدد التنوع فى الأدب، إلا أن هذه البوادر الانفتاحية اعترضتها، لسوء الحظ، عقلانية ذيكارتية النسب تدعى الاستنتاج المنطقى للقوانين الأزلية للجمال وتستبدل الإعجاب بالقدامى المستند على الاستدلال (الدجمانية المعقلنة) بمفهوم مجرد ومبنى على أفكار مسبقة للكمال الذى توضحه أمثال قديمة وحديثة (دجمانية متحذقة): فارق بسيط فى التنويه!

غير أن مفهوم الانحطاط الذى يحبط التاريخ الأدبى فجعله يروى تاريخ الانحلال البطىء، استبدل برؤية منحنى تاريخى صاعد تم إضفاء القيم عليه، وننتقل من التشاؤم الكلاسى إلى تفاؤل عصر التنوير. لماذا نرفض الزمن الآتى بمستقبل خصب؟ لماذا لا يتم استكمال الوعود المستقبلية انطلاقاً من تطور الأدب فى الماضى؟ وهكذا بدأ التاريخ يصنع أدواته لاستكشاف الماضى شيئاً فشيئاً. وبدون أن يتخلى عن الطابع الإنشائى والأخلاقى، والبطولى، أخذ يتفحص الوثائق بدقة أكبر مع بايل Bayle ويهتم بالحضارات مع فولتير Voltaire ويدرس البنى العميقة للمجتمع مع مونتسكيو Montesquieu.

إلا أن التاريخ الأدبى لم يتجسيم إلا بصعوبة وقد رسم لابرويير، وفينلون، وبايل لوحة سريعة لوصف القرون السابقة، وفولتير، الناقد المزاجى، الذى لا يصف الماضى إلا عرضاً، نجد فى كتابه حول قرن لويس الرابع عشر (١٧٥١) Le siecle de Louis XIV فصلاً يذكر بكمال الآداب، وفى كتابه حول طبائع وذهنية الأمم (١٧٥٦) "Essai

"sur les moeurs et l' esprit des nations" فى كل مرحلة من تاريخ الإنسانية. فالنسبة له، وبالنسبة لعدد كبير من معاصريه يصبح النموذج مزوجاً فى النظام الدجمائى، ويأخذ «قرن لويس الرابع عشر» مكانه إلى جانب «قرن أغسطس» القيصر الرومانى، وكأن لم يطرأ تحول على النظام. والمجاهرات النسبوية التى لاتحصى (حول الأنواع المتغيرة، وأثر المناخات...) تتطابق مع ممارسة دجمائية ضيقة، بدرجة أكثر فأكثر، مع ممارسة النقد التفصيلى شبه النحوى، قصير النظر، والفارق فى الحذقة.

لقد بدأ ما يمكن تسميته «ما قبل التاريخ الأدبى» بعملية تجميع الأحكام العلماء حول الأعمال الأدبية Les Jugements des savants sur les principaux ouvrages des auteurs (١٦٨٥ - ١٦٨٦) بقلم أدريان باييه Adrien Baillet (١٦٤٩ - ١٧٠٦) وهو صاحب مصنفات فى مواد مختلفة، ويفتقد المنهج والدقة. وفى عام ١٧١٦ نشر دنيس فرانسوا كاموزا Denis Francois Camusat (١٦٩٥ - ١٧٣٢) وهو رجل موهوب وبارع ولكنه غير منظم - عملاً حول الصحف الفرنسية "Histoire des journaux en France" وأكمّله بعمل نقدى حول الصحف Histoire critique des journaux Amsterdam (1734) ثم قدم عملاً حول تاريخ الأدب الفرنسى: Bibliothèque Francaise, ou Histoire littéraire de la France (1723) أما أعمال الراهب البندكتى جان ليرون (١٦٦٥ - ١٧٤٩) Jean Liron فهى أقرب إلى الفهرس أو ديوان الطرائف Bibliothèque générale des auteurs de France (1740 - 1734) Singularités Historiques et littéraires.

أما البندكتيون التايغون لرهبانية سانت مور Saint - Maur فقد

بادروا منذ العام ١٧٣٣ بكتابة تاريخ فرنسا الأدبي Histoire Littéraire de la France وعندما قامت الثورة الفرنسية بإلغاء رهبانيتهم كانوا قد وصلوا إلى الجزء الثالث عشر وموضوعه القرن الثاني عشر مما يظهر مستوى تحرياتهم الدقيقة، ويدل على استعانتهم بالمخطوطات والحواليات، على ضوء ممارسة نقدية للنصوص اتسمت بالحدائق: غير أن الطريقة المتبعة - التدقيق في كل مؤلف - تمنع الرؤية الشاملة وأى فهم للتطور العضوى للأشكال الأدبية. وتتسم المذكرات التى نشرتها أكاديمية الآداب (*) (منذ عام ١٧١٧) بدقة أكبر مما يعرضها إلى نفس الانتقادات: "Mémoires Publiés par l'Académie des Inscriptions et des Belleslettres" وحصر مؤلفون عديون كتاباتهم حول نهج معين، أو ظاهرة أو فترة محددة منذ عام ١٧٤٠، توافقت مع هذه الأبحاث الحافلة بالمعلومات سلاسل من الأعمال الموجهة إلى جمهور أوسع إلا أنها غالباً ما كانت تعود إلى ترف التكريس. وأكثرهم طموحاً كانت سلسلة تاريخ فرنسا الأدبى بقلم القس جوجيه Bibliotheque Francaise ou Histoire litteraire de la France (١٨ جزءاً، ١٧٤٠ - ١٧٥٦) أكملها مؤلفون مختلفون حتى وصلت أخيراً إلى ٣٤ جزءاً، وهى تتناول بشكل مفصل النحويين، وعلماء البيان، والشعراء، ولكنها لم تتمكن من إعطاء رؤية شاملة حول قرن أو موضوع ما. وعلى هامش «ماقبل التاريخ الأدبى» هذا، نجد أعمالاً تقارب

(*) Academie des Inscriptions et belles - leteres أسسها Colbert رجل الدولة الكبير فى عهد الملك لويس الرابع عشر ١٦٦٣ . وتهتم بإصدار أعمال تون المعلومات فى حقل التاريخ وعلم الآثار. «الترجمة».

القاموس من ناحية الشكل ، مثل «العناصر الأدبية» (١٧٨٧) "Eléments de Littérature" لكتبتها جان - فرانسوا مرمونتيل J. F. Marmontel والتي تجمع فى كتاب، والترتيب الأبجدي، مقالاته التي صدرت فى «الموسوعة»، أو الأعمال الصادرة عن عدد من المؤلفين حول «مكتبة الرجل النواق» "Bibliothèque d'un homme de gout" - ١٧٧٢ "Nouvelle Bibliothèque de l'homme de gout" ١٧٧٧، المكونة من لمحات حول الأدباء وإنتاجهم والواقعة على منتصف الطريق بين المعجم وكتاب المراجع.

كل هذه المبادرات تفتقد إلى المنهج النقدي. والتمييز، وروح الشمولية فى العمل، وخاصة إلى حرارة الخيال، الذى بتوحيده مع الحنين إلى الزمن الضائع يستطيع إحياء الأعمال المنسية. وهؤلاء المؤلفون ينقصهم الابتعاد عن عصرهم وينقصهم شيء من القلق أو بعض الرغبات غير المحققة ليتمكنوا من توظيفها فى كتابة التاريخ. والحال أن الحساسية والقدرات الخيالية بدأت تتحرر مع التحول الكبير الذى طرأ على العقلية والذى اتسمت به السنوات العشر ما بين ١٧٦٠ و ١٧٧٠، لقد تجسدت العقلانية الجمالية فى العمل القديم الصرف، الخالى من الزخرفات والذى أصبح معشوقاً. وللمرة الأولى يتخلى الغرب عن فن خاص به ويدخل دائرة الانتقائية التى تسببت بعد حين بنسف أية عملية إبداع أصلية تستهدف الشكل. والمكسب الثانوى من جراء هذه الاستقالة كان إحساساً مرهقاً بالتنوع الزمنى وبالهوة التى تفصل بين الماضى والحاضر.

وبعد ثلاثين عاماً سجلت الثورة الفرنسية هذا الشقاق في الواقع: لقد استعجلت التاريخ الذي أصبح محسوساً لدى الجميع، للطبقات الدنيا المجندة في الجيوش كما للطبقات الحاكمة التي أبيدت ثم تجددت، وأحدثت انتقالاً سكانياً (هجرة، حروب، فتوحات) مما ساعد على إلقاء نظرة جديدة على الأدب الفرنسي. لقد فرض الأمر الواقع هذه الرؤية النسبية التي طالما تأخر ظهورها : بدأ طوق اللغة المنمقة يتخلخل وتصدع جدار الأفكار المسبقة والدجمائية نهائياً وقد وجد التاريخ موضوعه في التغيير الذي ندركه كدلالة معبرة وليس كحدث عرضي أو كعيب : لقد جاءت الثورة لتدمر نهائياً النظام القائم، في أواخر قرن منحل، فضخمت حجم التغيير ومزقت وهم الاستقرار فاتحة الطريق أمام التحول الكيفي وظهور كتابة رومانية لتاريخ الأدب.

٢ - الفترة الأولى من القرن التاسع عشر

عند فجر القرن الجديد نطقت جرمين دوستال Germaine de Stael بهذه النبوءة: «كان القرن الثامن عشر يعلن عن مبادئه بلهجة جازمة للغاية، أما القرن التاسع عشر فلعله يعلق الأمور بإذعان مفرط. الأول كان يؤمن بطبيعة الأشياء، والثاني لا يؤمن إلا بالظروف. الأول كان يريد فرض وصايته على المستقبل، والثاني يكتفى بمعرفة البشر». وفي عام ١٨٤٣ تكلم بروسبير دو برانت Prosper de Barante عن «سمة التجرد الخاصة بعصرنا» وشهد القرن التاسع عشر في جزئه الأول تكون حقل مختص بتاريخ الأدب أريد له في الجزء الثاني من القرن أن يصبح علماً له مبادئه وغاياته ووسائله الخاصة.

١- التيارات المتناقضة في عصر الامبراطورية أ- رد الفعل الكلاسي والدينى

بعد الصدمة التى أحدثتها الثورة أعطى النقد الأدبى فى عصر الإمبراطورية انطباعاً بأنه يخوض مجالات غير محددة لكنها خصبة. ولقد التزم جان فرانسوا لاهارب Jean-Francois la Harpe (١٧٣٩ - ١٨٠٣) بالعمل على إحياء الفكر الكلاسي والدينى. كان فى البداية تلميذاً لفولتير وألقى محاضرات حول الأدب الفرنسى أمام جمع من الهواة Le Lycée من عام ١٧٨٦ حتى عام ١٧٨٨، ليبين فيها تطور كل نهج أدبى حتى عصر الفلاسفة أى حتى القرن الثامن عشر. غير أن الإذلال الذى عرفه فى أيام الثورة الفرنسية، واعتقاله فى فترة الإرهاب La Terreur تسببا فى قلب وجهة نظره، فاهتدى إلى الدين ويادر بنشر «اللوقيوم» "Le Lycée" (١٨٠٥ - ١٧٩٧) الذى يحتوى على أول دروس فى الأدب الفرنسى تستند إلى منهج عقلانى. إنه دجمائى ويؤمن بالعمومية وبأخلاقية الجمال الذى يرى أن الفرنسيين قدموا عنه النموذج الأفضل. ولكن إذا بدا لاهارب La Harpe قاسياً فى أحكامه فيما يتعلق بتفاصيل حياة المؤلفين وأعمالهم فقد كان فى الحقيقة مرناً ومتفهماً.

مع شاتوبريان Chateaubriand (١٧٦٨ - ١٨٤٨) تخضع الغاية الدينية للنقد الذى غالباً ما يرتدى طابع الحوار الندى بين رجل فريد والمبدعين (خاصة فى بحثه حول الأدب الانجليزى "Essai sur la littérature anglaise" ١٨٣٦ - الذى كتبه فى وقت متأخر والذى يعظم فيه «العبقريات الرئيسية هوميروس Homere، دانتي Dante، رابليه

Rabelais, شكسبير Shakespeare. غير أن «عبقريته» حول المسيحية (١٨٠٢) "Le genie du christianisme" تهم التاريخ الأدبي على صعيدين أساسيين: إذ أنه يستخدم إمكانيات الشعر في تخيله الماضي، فيفتح الطريق أمام الإنتاج التاريخي الرومنسى (ولقد أقر بذلك المؤرخ أوجوستان تييرى Augustin Thierry (١٧٩٥ - ١٨٥٦)، ثم أنه يبين التفوق الثقافى للمسيحية، كان أول العاملين فى مجال التاريخ المقارن بين الأفكار الرئيسية والشخصيات، إلا أن افتقاده للذهنية المنهجية لم يمنعه من إثبات موهبة بارعة فى المقارنات الإيحائية («العبقرية» : الجزءان ٢و٣).

ب - ورثة الفلاسفة:

المؤلفون الذين أسسوا فى عام ١٧٩٤ «العقد الفلسفى والأدبى، والسياسى La Decade Philosophique et Politique يريدون للمجتمع الجديد أدباً محرراً: فهم مهتمون بالحاضر، وأوفياء المذهب الحسى الوضعى الذى وصلت إليه فلسفة التنوير مع أجراً الموسوعيين، لذا يخصصون مكاناً مهماً لتفحص أعمال الماضى أو للأدب الأجنبى إلا أن نوقهم المتمسك بشكل عام بالمعايير المتحجرة للكلاسية الجديدة يتباين مع ايديولوجيتهم التى تفترض القيام بأبحاث تقدمية.

ج - المجددون:

إحياء الأدب المتسق مع الدين أو الفلسفة يعنى متابعة واستكمال التيارات التى تتقاسم القرن الثامن عشر. وفى كتابه حول «شعر الغزل المقارن» (١٨٠٦) "Erotique comparee" يضع المهاجر شارل دو فيليير Charles de Villers (١٧٦٧ - ١٨١٥) الحب المثالى الذى يتغنى به الشعراء الألمان مقابل الحسية الغالية: إن رائد الأدب

المقارن ينبنى بمشايعة الجرمان التى ستتنتشر حتى عام ١٨٧٠. وفى بادىء الأمر تبدو جرمين دوستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) كتلميذة للايديولوجيين "L'Idéologues": وتحاول فى كتابها حول «علاقة الأدب بالمؤسسات الاجتماعية» "De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales" استناداً إلى أسباب طبيعية، ومناخية، واجتماعية، وثقافية كما تحاول إخضاع التاريخ إلى نظرة مستقبلية بتخطيط لبرنامج الفن الجمهورى المتوج للتقدم. وإلى جانب أفكار القرن الثامن عشر المبتذلة المعروضة بحرارة وحماس، هناك حدث حاد فيما يتعلق بالمسافات التاريخية أو الجغرافية (العصور القديمة، القرون الوسطى والعالم الحديث، شعوب الشمال وشعوب الجنوب) أما كتابها عن ألمانيا (١٨١٤) "De l'Allemagne" الذى منعه الرقابة الامبراطورية لفترة طويلة، فهو يحتوى على دروس توجيهية رائعة فى مجالى الحضارة والأدب الجيرمانيين، وقد خدم جيلين على الأقل. تضع فيه جرمين دوستال الكلاسيكية الفرنسية مقابل الرومنسية الألمانية لكونهما عالمين فكريين متضاربين، ومتناقضين من جميع الجوانب (الوثنية والمسيحية، العصور القديمة والقرون الوسطى، المحاكاة وحرية الإبداع، الموضوعية والذاتية، الواقعية والمثالية)، وعندما نقرأ هذه الفصول التى تعكس الأحاديث الطريفة ننسى أن مفاهيم معقدة دخلت مجال إنتاج التاريخ الأدبى الفرنسى لأول مرة، وهى مفاهيم تشير فى نفس الوقت إلى فترة زمنية وإلى سلوك فكرى، وتشكل جميعاً ضرورياً للوقائع لتكوين نظرة شاملة حول الصيرورة المركبة. لقد تأثرت جرمين دوستال De Stael بالأفكار التى طرحها جيوم

دو شليجل Guillaume de Schlegel فى «دروسه حول الأدب المسرحى» (١٨١٣ - الترجمة الفرنسية: Cours de litterature dramatique) مناهضة المثل الكلاسيكية، مفهوم حيوى، وتطورى للجمال - وكان لديها أتباع مباشرون ذوو أهمية: بنجامين كونستان Benjamin Constant (١٧٦٧ - ١٨٣٠) الذى نشر فى عام ١٨٠٩ أفكاره حول المسرح الألمانى "Reflexions sur la tragedie de Walstein et sur le theatre allemand" سيسموندى Sismonde de Sismondi (١٧٧٣ - ١٨٤٢) الذى حاول كتابة التاريخ الأدبى لأوروبا الجنوبية، وقد باشر عملاً يعالج فيه موضوع الجو الاجتماعى أو الأخلاقى الذى يحيط بالمؤلفين. إلا أن ما أفسد الكتاب قليلاً هو «الليبرالية» العدوانية التى تدين كالديرون Calderon لعلاقته بمحكمة التفتيش De la Littérature du Midi de l'Europe (١٨١٣). وشارل فكتور دوبونستتن Charles-Victor de Bonstetten من مدينة بيرن Bern (١٧٤٥ - ١٨٣٢) الذى أسرف فى تنظيره حول تأثير المناخ، فى عمل غير بارع لكاتب تابع يفتقد الشخصية (١٨٢٤) "L'Homme du Midi et L'Homme du Nord" والمؤرخ بروسبير دوبارنت Prosper de Barante (١٧٨٢ - ١٨٦٦) الذى كان «يميل» فى كتابه حول الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر "Tableau de la litterature Francaise au XVIIIe siecle" (١٨٠٩) إلى استبدال الأحكام الانفعالية والمتناقضة بممارسة النقد النسبى، والمتناسق والتأوىلى، وأخيراً التاريخى، دون أن يخلو من المبادئ، حسب قول سانت بوف . Sainte-Beuve

٢ - الناحى التاريخى للأدب الرومنسى

لقد تزامن إنشاء الحكم النيابى، أو الليبرالى غالباً، وبداية الثورة الصناعية مع تضخم الجمهور، والمؤلفين، ومانسميه اليوم بـ «وسائل الإعلام». وفى بضع سنوات بعد عام ١٨١٥، تشكلت بين مؤلفين أقل التزاماً بالأشكال التقليدية التى يستدل عليها وتعرف مباشرة، وبين قراء أقل اطلاعاً بنية تقنية وسيطة، تعمل بفضل المجلات، والجرائد الكبيرة والصغيرة. وولد الصحفى الحقيقى الذى انهال عليه بلزاك Balzac دون رحمة فى «الأوهام المفقودة» "Illusions Perdues"، إلا أن جميع مؤرخى الأدب فى هذه الفترة، كانوا أيضاً وأولاً من الصحفيين. وغالباً ما كانت مؤلفاتهم عبارة عن تجميع لمقالاتهم (كان الأمر كذلك بالنسبة لسانت بوف Sainte - Beuve ، وشال Chasles ، وبويلانث de Planche...). وقد أعاق طغيان الصحيفة هذه الأعمال الكبرى، وجزأ الفكر وأضفى عليه بريقاً مفتعلاً، وكذلك فإنه شجع الخديعة، والتخمين، «والحشو» بالعبارات الفارغة والكلام المعاد غير الملائم حيث لا يوجد وحى وحيث يغيب العمل الجدى. إلا أنه حطم التصنع الخطابى القديم واستبدله بخطاب أكثر خفة، وأسهل بلوغاً، يتلامم بشكل أفضل مع تعميم المعرفة: لأن الصحفى البارع ينقل إلى التاريخ الأدبى التعددية والحيوية التى كان يتسم بها العصر.

وهناك ظاهرة بنفس الأهمية رغم أنها لافتة للنظر بدرجة أقل: وهى ظهور الأساتذة، أسياد الجامعة التى وضع نظمها نابليون. فجيزو Guizot وميشليه Michelet ، وكينيت Quinet ، وكذلك فيلمان Villemain وامبير Ampere ، ونزار Nisard ، وسانت بوف Sainte

Beuve أحياناً، يعملون ويحاولون نقل المعرفة بفاعلية. وعند الكثيرين، فإن «رزانة الأساتذة» واتساع الثقافة يكونان حاجزاً أمام الاستسهال الناجم عن العمل الصحفى الذى يمارسونه من وقت لآخر.

جيل ما بعد واترلو Waterloo هذا، مشبع بالتاريخ، ويتأمل تدفق الأحداث الصاخب، وسط الدخان الذى بدأ يتصاعد من المصانع والخطوات الأولى للبيروقراطية، ويحلم بعصور البطولة التى رسمها واترسكوت Walter Scott وأجوستان تييرى Augustin Thierry، وفكتور هوجو Victor Hugo فى مصنفات شاملة معبرة. وإذ يعتمد هذا الجيل على الحدث أكثر مما يعتمد على المنهجية، ويهتم بالحياة وبالحركة أكثر مما يهتم بالدقة وبالتبحر فى العلم، فإنه مع ذلك يمهّد الطريق أمام تاريخ الأدب الوضعى بين ركام الدجمائية الكلاسية الجديدة وحماس الرومنسية المضطرب.

أ - ورثة Germaine de Stael:

وفى فترة عودة الملكية، بقيت مجموعة «العقائدين» وهى مجموعة كوبيه Coppet (*)، وعلى رأسها جيزو Guizot وكوزان Cousin تصدر مجلتها "Le Globe" التى تم تأسيسها فى عام ١٨٢٤: «مهمتنا الأولى كانت، فى بادئ الأمر، المطالبة بالحرية الأدبية، ثم التحرير ضد التعصب القومى، وعشق الروائع الأجنبية بنفس درجة عشقنا لمؤلفاتنا المجيدة والأزلية، والإعلان عن مؤلفين جدد» هذا ما كتبه مؤسس المجلة بول دوبوا Paul Dubois فاتحاً الطريق أمام الانتقائية المستنيرة التى تحاول اجتتاب تفاهات السرد أو الكلام المسهب، وفى

(*) Coppet قرية سويسرية تقع على شاطئ بحيرة ليمان.

نفس الوقت شعوزة الاستنباط المنطقى المفرط الذى يدعى العلمية.
وفى الفترة الأخيرة لعهد عودة الملكية، نال أبييل فرنسوا فيلمان
Abel Francois Villemain (١٧٩٠ - ١٨٧٠) حظوة كبيرة من جراء
محاضراته واشتهر كمعارض جريء. أما الأعمال التى نتجت عن
نشاطه التعليمى (حول الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر ١٨٢٨ -
١٨٢٩، وحول أدب القرون الوسطى فى فرنسا، وأسبانيا، وإنجلترا
سنة ١٨٣٠، "Tableau de la litterature Francaise au XVIIIe Siecle",
"Tableau de la litterature au moyen - Age en France, en Espagne et
en Angleterre"

ولقد تم جمع هذين الكتابين فى كتاب واحد أعيد نشره مرات عدة
تحت عنوان "Cours de littérature Francaise"، فقد خيبت الآمال.
بسبب بنيتها الركيكة والمزحمة بالجمال الاستطراذية، وبسبب التحليل -
الأدبى والاجتماعى - السطحى، وأسلوبها المائع والمتكلف. ومع ذلك
لا يمكن أن ننسى أن «فيلمان» قد دفع بالتاريخ الأدبى إلى المقدمة على
الساحة الباريسية، بفعل مبادئه التى تدعو إلى الموضوعية والإنصاف،
وانفتاحه على الأدب العالمى (Weltliteratur)، والرحابة الملزمة لرؤيته
(«نحب كل ما هو جميل، ولبق، وجديد، أيا كانت مدرسته»).

واليوم، يبدو لنا «كلود فوريل» Claude Fauriel أجدر بالاهتمام
(١٧٧٢ - ١٨٨٤). إن الشعرية النفسية والحسية الصرف، التى
وضع خطوطها الأولى فى مقدمة ترجمته لكتاب الدانمركى «باجسن
Baggesen بعنوان La Parthénéide (١٨١٠)، تدل على تمسكه بفكر
«الأيدولوجيين»؛ إلا أن نوقه الرومنسى يشده أيضاً إلى القصائد
البدائية وإلى «الفولكلور» Grèce Chants Populaires de la moderne

(١٨٢٤ - ١٨٢٥)، وهدفه البحث فى مهد الآداب ومحيطها: «المناخ، التربة، الوضع الاجتماعى، العقيدة الدينية، العلاقات التجارية، نتائج الحروب والفتوحات» ولقد لجأ هذا المنقب إلى أسلوب غريب فى تناوله تاريخ شعر الجنوب الفرنسى "Histoire de la poesie Provencale" (١٨٤٦) إذ وصف الجنوب الأكسيتانى (Midi occitan) بأنه قالب أفكار وأساليب القرون الوسطى. ويختم «فوريل» جولته هذه فى البحث عن المنابع بكتابه حول «دانتي» وأصل الأدب الإيطالى Dante et les origines de la langue et de la litterature italiennes (١٨٤٥).

ب - العالميون والمقارنون:

فى عام ١٨٣٠ تم تأسيس مجلة "Revue des Deux - Mondes" التي انفتحت على الآداب الأجنبية بعيداً عن أية ذهنية عقائدية. ويلاحظ بين العاملين فيها «جان جاك أمبير» J.J. Ampere (١٨٠٠ - ١٨٦٤)، وهو تلميذ (فوريل)، ومسافر لا يعرف التعب، عندما لا يمارس مهنة التعليم، وقد تخصص مثل معلمه فى البحث عن الأصول (له كتابان فى تاريخ الأدب الفرنسى: "Histoire littéraire de la France avant le XII Siec le" (١٨٣٩ - ١٨٤٠) "litterature Francaise au Moyen - Age, comparee aux litteratures étrangères" (١٨٤٦).

واقترح اتباع المنهج الاختبارى والاستقرائى، ووضع مفهوم «الأسرة الطبيعية»، قبل «سانت بوف» لترتيب الظواهر الأدبية «حسب التماثل الحقيقى وليس حسب التشبيه التعسفى والقسرى». ويطوف كزافيه مرميه Xavier Marmier (١٨٠٩ - ١٨٩٢) أوروبا الشمالية فيعود منها بمعلومات موثقة وطريفة "Etudes sur Goethe"

(١٨٣٥)، L'Étude sur le Nord ، وهناك أيضا العديد من روايات السفر ومن الترجمات).

ج - القوميون والأخلاقيون:

إن مثل هذا الفيضان العشوائي للأفكار والأساليب غير المطابقة للمعايير الكلاسيكية أو للأخلاقية التقليدية، باسم التفهم والحيادية التاريخية، كان يستدعى، في الواقع، رد فعل - يميل إلى الاحتفاظ بالمنهج الجديد، وفي نفس الوقت، يعود إلى ترتيب الظواهر حسب وجهة نظر أو نظام معين، أما نزار Nisard (١٨٠٦ - ١٨٨٨) فهو يمتنع استخدام الرموز في كتابة التاريخ الأدبي من خلال «دراسات في طبائع ونقد الشعراء اللاتينيين في عصر الانحطاط» (١٨٣٤). "Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence" لأن تشخيصه القاسي، حول عملية الانكفاء وحول تضال الحيوية اللذين تتسم بهما المرحلة المتأخرة من العصور القديمة، يشير بوضوح إلى المؤلفين المعاصرين، لقد روج كلمة قدر لها مستقبل ناجح. ويبدو لنا كتابه حول «تاريخ الأدب الفرنسي» "Histoire de la Littérature Française" (١٨٤٤ - ١٨٦١) وهو الأول من نوعه الذي يوفى بوعود العنوان، شديد الترتيب، لا يهمل شيئا مهما، ويقدر كل شيء على ضوء المثال الأدبي، والأخلاقي، والديني المتجسد في بوسيه Bossuet الذي تتلخص فيه كل عظمة الروح الفرنسية. ولقد هاجم «سانت بوف» بعنف هذا «التزمط الوطني الاستعلائي» وهذه العودة إلى الدجمائية في أوج العصر الرومنسي، إلا أن القارئ يجد، في تفاصيل هذا العمل الضخم، معلومات ملموسة وأحكام دقيقة: إذ أنه، في الحقيقة، وبعد خمسين عاماً من

الرجوع إلى تفسير الظواهر بموقعها التاريخي (Historicisme)، أصبح شيء من النسبية يلزم المآهر بالآراء الالمانية بينما فى القرن الثامن عشر كانت النسبية المعلنة تتزامن مع الممارسة الالمانية.

وعلى صعيد أضيق حاول «سان مارك جيراردان Saint - Marc Girardin (١٨٠١ - ١٨٧٣) الناقد العادى، فى جريدة "Journal des Debats" مقارنة التدهور فى السلوك وفى مقالاته حول الأدب والأخلاق (١٨٤٥) وحول الأدب المسرحى (١٨٤٣ - ١٨٦٨). استخدم التاريخ الأدبى للتنديد بالغزو المادى وبالفجور: إن هذا التضخم فى الأخلاقية الذى كان يوازنه الذوق فى النظام الكلاسى يفقد المنهج التاريخى توازنه.

وقد يكون القس الفودى(*) «الكسندر فينيه Alexandre Vinet (١٧٩٧ - ١٨٤٧)، أكبر نقاد الفترة الأولى من القرن التاسع عشر وهو أكثر من لم يعرف قدره بينهم بسبب - حسب رؤية البعض - هذه الإضاءة الدينية التى تغمر استعاداته للماضى، إلا أنها تعكس عشقاً للحقيقة الذى «لم يكن سبيلاً للإدلاء بالأحكام فيها لكنها فى حد ذاتها نور أفكارنا، وقد قام بتدريس الأدب لأكثر من عشرين عاماً، وكانت لديه فكرة عن جميع العصور، ووجد بين دقة المعلومات ومفهوم رفيع للشعر كتعبير رمزى وملموس عن حقيقة متعذر بلوغها بكاملها. و«كتوالد متجدد على الدوام ومدهش لسر لا يتغير». من هذا التفسير الحساس والبارع للغة الشعر، والتاريخ الأدبى المحهد فى البحث عن عظمة تدريجية، وعن وحي سمانى.

Etudes Sur Blaise Pascal "(1848) et " Etudes sur la littérature Francaise au xix ciécle (1848).

(*) من مقاطعة فود السويسرية. (م)

د - عودة المنظرين:

وبرزت مجدداً محاولة لإيجاد نظام شمولي للخطاب يرتكز على قيم جمالية مبينة. كرد فعل آخر على الطابع التحليلي الذي تجاوز حده في النقد التاريخي الصرف والذي أفرط أيضاً في عرضه للسير الذاتية وفي استخدامه للأسلوب الإخباري. قدم كاتب الحوليات في مجلة "a" Revue des Deux - Mondes، جوستاف بلانش (1808 - 1857)، نفسه كبطل الحيادية الصارمة. ويضعه نهجه الاستنباطي وكفاحه ضد الرومنسية ضد المذهب الواقعي باسم ضرورة الاختيار والأمثلية، في صف أنصار الكلاسية الجديدة المتجددة.

ويهاجم «الفريد ميشالز» Alfred Michiels (1813 - 1892) «عجز النقد الفرنسي» مقارناً إياه بالأصولية الألمانية في كتابه حول «تاريخ الأفكار الأدبية في فرنسا» "Histoire des idées littéraires en France" (1840). ويهزأ من منافسيه الذين يفتقدون «نظاماً ترتيبياً»، و«التائهين وسط الوقائع». فبالنسبة له، فإن السلوك في مواجهة العالم، والذي يتحكم في التيارات الفكرية أو في العصور المختلفة، والأشكال الأدبية التي تقدم له وسيلة للتعبير، يجب تحليلها في بنيتها العميقة وبواسطة مفاهيم محددة بدقة. هذا البحث في النقد الفلسفي بقي معزولاً في فرنسا باستثناء بعض المقالات الصادرة حول الرمز للمنظر الاجتماعي «بيار لورو» Pierre Leroux (1797 - 1871).

٣ - سانت - بوف Sainte - Beuve

ستكون قراءتنا للقرن الماضي غير متناسقة إذا أظهرنا سانت - بوف وكأنه أمير النقد الذي يقف وحيداً؛ لم يخصص له معاصروه،

حتى الامبراطورية الثانية على الأقل، إلا مكانة «المنافس» البارع
الجالس وراء كبار القضاة «بلانش ونزار» Planche et Nisard غير
أنه، بعد ثلاثين عاماً من النسيان النسبي، ومنذ عام ١٩٠٠، برز
كاتب مقالات «يوم الاثنين» كـ «معلمنا جميعاً، نحن النقاد المحدثين»،
وكـ «عقل ينحفر في الذاكرة»، حسب قول المؤرخ الدنماركي «جورج
برانديس»، لقد استقطب الإعجاب واستقطب بدرجة أكبر الأحقاد،
وأصبح «رجل الضغينة». أو كما كتب نيتشه «عبقريّة في النميمة
(....)، وناقد بلا معايير (....)، ومؤرخ بلا فلسفة. إذ يتعايش فيه أو
يتضارب السلوك والأساليب التي توالى ما بين ١٨٠٠، ١٩٠٠: إنه
مثقف كلاسي جديد، إنه أيضاً رومنس «ملهم»، ومنهجي سابق على
«تين» وأبيقوري تأثري.

ولد في عام ١٨٠٤ في بولون سور مير Boulougne- sur - Mer
وبعد أن أتم بعض الدراسات في الطب، دخل إلى العالم الأدبي من
الباب الصغير إذ كان يقدم إلى مجلة "Le Globe" التحليلات النقدية:
وهكذا فإن تحليله حول القصائد الغنائية لـ «هوجو» (١٨٢٧) شكل
انطلاقة لصداقة عاصفة ومضطربة سرعان ما قطعتها غيرة كان
يغذيها حب الناقد للسيدة «أديل هوجو». لقد ارتبط أكثر فأكثر
بالنادي الرومنسي وألف ديوانين شعريين يدل عنوان الأول عن بنية
ثلاثية غريبة (Vie . Poésie et Pensées de Joseph Delorme) إذ يتناول
«حياة، وشعر وأفكار جوزيف دولورم» (١٨٢٩)، ويتسم ديوانه الثاني
«المواساة» (Les Conso la tions) بأسلوب التصوف الغنائي غير
الجديد. في نفس الفترة، بدأ يكتب سلسلة «صور الشخصيات» Les
Portraits بعد تجوال عبر العقائد المختلفة لخصته قصة «الذات»

"Volupte" التى أخذت طابع السيرة الذاتية، ومن ١٨٣٠ حتى ١٨٣٤، نفى نفسه فى مدينة لوزان هرباً من الغراميات التى كثيراً ما عاكسها الزمن، وألقى فيها محاضرات حول «بور رويال» - "Port Royal" وهى أصل مؤلفه الرئيسى الذى نشر بين ١٨٤٠ و ١٨٥٩. وعند عودته كان متشككاً ومتقززاً. عينوه أمين مكتبة مزارين (Mazarine) (١٨٤٠)، وانتخبوه فى الأكاديمية الفرنسية (١٨٤٣). ثم استقر فى الحياة الباريسية وكان حذراً فى «صور الشخصيات» التى حملت توقيعه. ولاذعاً وغادراً فى اليوميات التى كان يرسلها دون توقيع إلى المجلة السويسرية (Revue Suisse). أخرجته ثورة ١٨٤٨، فجأة من طمأنينته إذ نبشت له قضية غامضة حول أموال غير معلنة: فاستقال من منصبه وقبل عرضاً من جامعة ليبيج ليصبح أستاذاً فيها (١٨٤٨ - ١٨٤٩) فتناول أحد مواضيع محاضراته شاتوبريان ونُشر فى عام ١٨٦١ تحت عنوان "Chateaubriand et son groupe Littéraire sous L'Empire" «شاتوبريان وحلقته الأدبية فى عهد الامبراطورية».

عاد إلى فرنسا عام ١٨٤٩ وبدأ سلسلة طويلة من «أحاديث الاثنين» (Causeries du Lundi) التى حددت عودته إلى النقد المعيارى والتحاقه بالبونابرتية المتحكمة. وإعادة انعدام شعبيته فى أوساط الشباب (منعه مشاغبون من التعليم فى جامعة فرنسا)، ووجود السلطات تجاهه، تدريجياً إلى ليبراليته الأصلية. وفى عام ١٨٦٥ تم تعيينه فى مجلس الشيوخ حيث تميز بعقلانيته المعادية للكليروس وعند وفاته عام ١٨٦٩ كانت جنازته المدنية مناسبة لمظاهرة معارضة. فى عام ١٨٢٧ ارتبط سانت - بوف بالنقد التاريخى وقدم سلسلة

من المقالات نشرتها جريدة "Le Globe"، وأصبحت، بعد إدخال
تعديلات مهمة عليها، كتاباً يتناول تاريخ الشعر والمسرح الفرنسى
فى القرن السادس عشر، تم نشره عام ١٨٢٨ : "Tableau historique
et critique de la poésie et du théâtre Français au XVIe Siècle"

وفيه اقترنت الكتابة المبهمة والتدقيق فى دراسة الأسلوب إلى حد
الحذقة، على نسق نهاية القرن الثامن عشر، واقترنت بإعادة تقدير
فعلية لكوكبة شعراء القرن السادس عشر كمجدهه للأسلوب، ويأخذ
عليها الكاتب انقطاعها عن أدب القرون الوسطى دى السمات الغالية
والفرنسية العريقة، وبالتالي انقطاعها عن الجذور. ولا تظهر بنية
السيرة الذاتية إلا بخجل. تقمعها المقابلة النقليدية بين المؤلفات
والمثال الواضح بدرجة أو بأخرى ، الواقع على نفس المسافة من
الكلاسية الجديدة والرومنسية الحذرة.

الجديد تماماً هنا هو الشعور بعلاقة حية تماثلية مع عصر أدبى
مضى، ثم استخدام هذا التماثل لأغراض المجادلة أو الدعاية. ويعتبر
هذا الإحياء الاستعارى للماضى مقدمة لكتابات «نزار» حول شعراء
عصر الانحطاط اللاتينى ومقدمة للنقد اليمينى فى بداية القرن
العشرين للرومنسية.

فى المقابل، وللتعويض عن جميع التقلبات «الايديولوجية» (انتقل
الناقد من الرومنسية المتصوفة إلى الأفكار المستوحاة من «لامينييه»
مروراً بالسانسيمونية الحادة، وبعد مجاورته للكاثوليكية ثم الكلفينية،
بدأت مرحلة الشك) وفى عام ١٨٢٩ بدأ يستخدم أسلوب تصوير
الشخصيات، «البورتريه» المعاصر للإنتاج الغنائى «مقدمة شعرية
مسهبة، مدخل متناسق، سير ذاتية تقطعها استطرادات حول

المؤلفات أو تشبيهات تبرز النتوءات والظلال، خلاصة موجزة)، بقى هذا الأسلوب قالباً مرناً، ولكن ثابتاً، خلال عشرين عاماً وكان يلانم الوصف والتخيلات أكثر من الأحكام والتقدير الجمالية.

«إنه نقد يتطلب الفهم والتوحد، يعتمد على الحدس والتأكل نتيجة لممارسة شاقة تقتضى معرفة عميقة للإنسان والعصر فيجد تعبيره فى السلسلة العذبة التى تحاول ترسيخها صورة مائية:

«الروح النقدية هى بطبيعتها يسيرة، ومتسلسلة، ومتحركة، ومتفهمة. إنها نهر كبير عذب يعرج وينبسط حول المؤلفات والبدائع الشعرية كما يفعل حول الصخور، والقلع، والتلال التى تغطيها الكروم، والوديان الكثيفة الخضراء التى تحدد ضفافه. وبينما يبقى كل من هذه الأشكال المكونة للمنظر ثابتاً فى مكانه ولا يهتم بغيره، بينما القلعة تحتقر الوادى، والوادى يتجاهل التل، يذهب النهر من واحد إلى الآخر ويحيط بهم دون تمزيقهم، يغمرهم بالمياه الجارية، يضمهم، «يتضمنهم»، ويعكسهم، وعندما يدفعه فضول المسافر إلى التعرف على هذه الأماكن المختلفة وإلى زيارتها يأخذه فى مركب، يحمله دون تعريضه للصدمات، ويبسط له بالتتابع ما فى مجراه من مشاهد متغيرة.

هذا المفهوم وكذلك بنية السيرة الذاتية أثارا تحفظات بلانش Planche وعداوة ميشالز Michiels اللادعة: «ولا يههم النظام أو الفكرة بقدر ما تههم الطرائف، يتكلم كثيراً عن الرجل، وقليل جداً عن الكاتب، ويكاد لا يذكر نظرياته (...). لم يلتفت إلى الأفق، أو السماء، أو الأنهار، أو التلال، والتهى بقطف أعشاب خفية، ظن أنه يرسم صورة رجل حين اهتدى على خيال أنفه، «وبعد ذلك قال باربى

دورفيلى Barbey d'Aurevilly دون مسوارية فى الكلام: «إنه حرياء المؤلفات التى يدرسها ويتفحها، ولاشئ أكثر من ذلك».

غير أن العطف يملأ الثلاثة آلاف صفحة التى كتبها حول «بور رويال» ويروى فيها السيرة الذاتية لهذا الدير، إنه عمل مؤرخ يقترب من اللاهوتية فى بعض المقاطع، إلا أن الأدب احتل فيه مكانة مهمة إذ كانت الرؤية خاصة وكذلك الإضاءة. نذكر الفصول حول كورنيه

Corneille وروترى Rotrou، وباسكال Pascal، ورأسين Racine لقد بدأ هذا العمل تحت سيطرة شعور من الإجلال والحب وانتهى بإعلان الشك التام:

«شاب، قلق، مريض، عاشق ومهتم بأكثر الزهور سرية، كنت أريد خاصة وفى الأساس، بدخولى إلى الغاز تلك الأرواح التقية وإلى تلك الحياة الداخلية، كنت أريد جنى ثمار الشعر الباطنى والعميق الذى كان يفوح منها (...). لكنى، ورغم ما بذلته من جهود، لم أكن وأست إلا باحثاً، ومراقباً صادقاً، متنبهاً، مدققاً. حتى أنى، كلما أحرزت تقدماً وبعد بطلان السحر، لم أعد أشأ أن أكون شيئاً آخر.

عندما نتأمل هذا التحول نفهم خصوصية «الظاهرة السانت بوفية»: إن ممارسة النقد ضرورية للاتزان الذهنى للمؤؤل. القلق الداخلى الذى يعيشه المفسر لا يتركز باندفاع متماسك بما فيه الكفاية لإشباع الغرائز (فعلياً أو رمزياً)، أو للتعبير عن التخيلات التى يضطر أن يعيشها بنوع من الشراهة الأدبية: «فى نقدى أحاول أن ألصق روحى بروح الآخرين، أنفصل عن نفسى، أحضنهم، أحاول أن أرديهم وأن أضاهيهم». تحقيق الإمكانيات الذاتية بالوكالة، تلك هى الرغبة العميقة التى أدت إلى البورتريهات بالغة الحساسية فى

الثلاثينيات: بناء الذات والعمل، من خلال ترجمة حياة وأعمال أخرى،
فالنقد هو «ابتكار وإبداع مستمران» هذا النقد الخلاق والشعري يثار
للفشل النسبي للدواوين الغنائية ويبشر بأسلوب ولتر باتر Walter
Pater، أو سواريس Suarés.

انتهت هذه الاستعضات البارعة إلى طريق مسدود ولم تعد تغزى
كاتبها. وشكل وصفه الصوري لبايل Bayle (١٨٣٥) منعطفاً في
تطور لم يأت بكافة ثماره إلا في عام ١٨٤٩ حيث ظهر الأسلوب
الجديد الذي تميز به «حديث الاثنين».

«أحد شروط العبقرية النقدية والكمال في هذا المجال، كما قدمه
لنا بايل، هو ألا يملك الناقد «فنًا» أو «أسلوباً» خاصاً به (....). إن
حرفة النقد هي كالسفر المستمر مع جميع أنواع الناس وفي جميع
أنواع البلدان، بدافع الفضول. وكما نعلم: «قلمًا حسن الطواف في
العالم سلوك الإنسان».

ويعد أن انخرط بحياته في مهمة النقد، «الروح الثانية»، قبل
سانت بوف وهو «رسام العباقرة»، المتلصص بلا تحفظ، قبل –
مستسلماً – بأن يكون مراقباً دون أفكار مسبقة، رجلاً يعرف القراءة
ويعلمها لغيره». وهكذا، بعد أمبير Ampère ، وضع تصوراً لترتيب
الوقائع بالمنهج العلمي، نوعاً من «التاريخ الطبيعي» يكلل أكوام
الملاحظات، واقترح كحجر أساس نظريته حول الأسر الروحية التي
تعمل على الترتيب عبر التاريخ حسب السمات البارزة، وهي الطريقة
المتبعة لتصنيف النبات والحيوانات. النقد البوفي في شقه الآخر
يتطلع إلى علموية تين. لكن ويتحفظ، يقبل سانت بوف أن يكون
«عالمًا طبيعيًا جيدًا في هذا الحقل الشاسع من الأذهان»، ولكنه يتذمر

أمام نظرية السببية التي اكتشفها تين: لأن الشاعر ليس على هذه الدرجة من البساطة، وليس محصلة ولا حتى بؤرة عاكسة، لديه مرآته الخاصة، وجوهره الفردي الوحيد. «وعلى أى حال، ليس هناك شيء علمي» في الحديث: إنه خطاب محدد، ذو بنية متغيرة، حيث المعلومات، والتعاطف لا يشكلان عائقاً أمام الحكم الذي يدلى به باسم المثل الكلاسيكية، خالياً من النظرة الضيقة. يتميز «حديث الاثنين» بالعودة إلى معيار أخلاقي – أدبي، ويتخلّيه عن بنية السيرة الذاتية البحتة، وبأسلوبه الخفيف. وهذا ما يجعل منه نهجاً جديداً تماماً في فرنسا، يذكر بالذي اتبعه الكاتب الإنجليزي اديسون في القرن الثامن عشر في «المشاهد».

أجيال عديدة لم ترحم الناقد وشجبت على حد سواء أخلاقياته (قسوة وخداع، وخبث، ودناءة، وتقلب...) أو تقصيره في المجال الأدبي: تناقضات بين المراحل المختلفة، أحكام ذات طابع كلاسي متزايد باسم التراث الإغريقي – اللاتيني، ومنحرفة تماماً فيما يتعلق بالحاضر (تجاهل بلزك وستندال، ولم يفهم بودلير، وفضل فيدو على فلوبيير...)، أحكام ناتجة عن ميوله لكل ما هو رديء أو صغير وعن كراهيته العميقة للشخصيات الكبيرة كما تدل ملاحظاته المتتالية حول شاتوبريان أو هوجو. وأكثر من الأخطاء هناك غياب للأحكام وخليط من شتى أنواع النهوج والأساليب: الشعر الغنائي، والسيرة الذاتية، والأخلاقية، وتقلص دور النقد للغاية دون الاعتماد على نظرية أو على منهج منطقي إلى درجة أن الصورة أو الحديث لم يختلفا سواء كان يتناول جنراً أو عالماً.

ينبع غنى وتفرد عمل سنانت – بوف من جميع هذه التناقضات

التي يسيطر عليها ولعه بالحقيقة الذي يبرز رغم المجاملات اللازمة «الناقد يجب ألا يكون متحيزاً أو متحزباً، وألا يقترن بالناس إلا لفترة معينة وعليه أن يعبر المجموعات المختلفة دون أن يرتبط بها أبداً». ويختلف هذا المثال مع النقد القديم بأنه يبحث عن التفسير: ويقابل الإفراط في الاستدلال بإفراط في السرد. «من السهل نوعاً ما الحكم على الكاتب، إلا أن الأمر يختلف بالنسبة إلى الإنسان». إلا أنه حاول، بعد ذلك العثور على الظاهرة الأدبية التامة في جوهرها:

«لا تكفى معرفة الناس عندما يتعلق الأمر بالمؤلفات، وإن جهد لتمييز إنتاج الذهن جيداً كتعبير عن زمن وعن نظام اجتماعي ما، يجب ألا نتغاضى عن التقاط ما هو ليس من الحياة الزائلة، ما يرتبط بالشعلة الأزلية والمقدسة، بعبقرية الآداب في حد ذاتها».

يلجأ الناقد إلى طرق متعددة ومحيرة لالتقاط هذه «الأدبية»

"littérarité" : نقد أسلوبى دقيق ومفحم (كاكتشاف كلمات محورية تتكرر بوتيرة غير عادية، مثل كلمة «حياة» عند مدام دوستال، وكلمة «استمرارية» عند سينارنكور Senancour ، لديه ثقة الرومنسيين بقدرة الحدس، والخيال، والشعر إلا أنه لا يتأثر بالمغالاة أو بالغرائب، وفي تقديمه للظواهر التاريخية يهتم أكثر بالتدوين الدقيق من إبراز مشاهد العظمة: «جوهر النقد، هو تحديد الزمن». يشعرونا سانت - بوف بطعم اللحظة أو الزمن، ويرسم فى بضع صفحات، نبذة عن أصل فكرة أو نهج ما ، ويهتم بالأدب المقارن دون أى تنظير ودون أن يفرض أبداً شرحاً ألياً: بالكمال البسيط لعمله الضخم بقى سانت - بوف الملتقى لجميع أنواع النقد وكذلك المرجع الذى لابد منه. وكما كتب لانسون Lanson فإن سانت - بوف «ليس» «بودة» «تسكن الأدب

وتنخر فيه دون أن ترى أو تسمع، أو تشعر بالإنسانية الضخمة التي تعيش، وتعمل وتعاني في الجوار، فلم ينعم أحد بفضول أكبر وبفهم أعظم لجميع مشاغل الإنسان».

٤ - الفترة الثانية من القرن التاسع عشر أو عصر الوضعية:

في عصر الرومنسية وبالرغم من تكاثر الاجتهاد في المبادئ «العلمية»، فإن الأفكار المسبقة في مسألة تحديد الذوق، والدجمائية المستترة كانت تغزو حقل الممارسة العشوائية وغير المنظمة في أغلب الأحيان. وكان التاريخ الأدبي يرتدى طابع السرد، المتجاوز مع الخطاب المعياري، ومع ذلك فإن كل علم يميل إلى التفسير الموحد، ويصبح التاريخ الأدبي علمياً بالارتكاز على مبادئ يستخلصها من ممارسة كتابة التاريخ، وبالاكتفاء بتحديد الوقائع الأدبية والبحث عن أسبابها: هذا على الأقل، كان الطموح الفائق والذي تغذى منه جيل ١٨٥٠.

(١) نحو نقد علمي:

ترك لنا هيبوليت تين Hippolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٥٣)، ذو الثقافة الفلسفية والذي أصبح أستاذاً في الآداب، بعد أن منعه انقلاب ١٨٥١ من ممارسة المهنة التي كان يحبها، أعمالاً تحمل بصمات هذه التقلبات: أعمالاً ثرية، متجددة، واستفزازية في بعض الأحيان، إلا أن التصلب تسلك إليها عبر جهاز عقائدي تبسيطي لا يطبق بدقة.

لقد فتنته نظم سبينوزا Spinoza وهيكل Hegel الشمولية، فزار تين وضع تفسير كامل شامل لوجود وصيرورة الأدب، يربط الوقائع

الأكثر خصوصية بوقائع عامة، وباكتشاف مجموع القوانين التي تعبر في هذا المجال الخاص، عن منطقية العالم. «عالم في طبيعة النفس»، يدعى تطبيق هذه العلوم الاختيارية التي كان كلود برنار Claude Bernard في ذلك الوقت يصوغ مبادئها: «المنهج الحديث الذي أحاول تطبيقه قوامه النظر إلى الأعمال الإنسانية بوجه خاص على أنها وقائع ونتاج يجب تحديد سماته والبحث عن أسبابه، ولاشيء أكثر من ذلك. وبهذا المفهوم، فإن العلم لا يحرم ولا يحلل، ولا يجرم ولا يسمح: إنه يلاحظ ويفسر». إن حجر الأساس في هذا الصرح الأيديولوجي المقدر له القضاء على ذاتية الناقد وبلوغ الموضوعية هو الموهبة «الرئيسية» التي يعرفها تين Taine على أنها «ذهنية أصلية تستنتج منها جميع الصفات المهمة في الإنسان وفي المؤلفات». إنه تعبير شامل عن هوية كاتب، يخطر على البال بعد قراءات صبورة، ويصلح كمفتاح لشرح جميع الموصفات الثانوية: ويبدو هنا أن تصور «الملاحظة – الفرضية – التحقيق» جاء كتعويض عن التعبير الصائب الذي تستطيع الآلهة منحه لأي ناقد، حتى لو كان تأثيرياً.

وتنوب الخاصية الفريدة للمؤلف، «سبب» جميع مميزاته الشكلية أو الأساسية على الصعيد الفردي – عن السببية العامة. فالمجال النفسي تحدده مجموعة عوامل خارجية رتبها تين Taine تحت ثلاثة عناوين: العرق (تحكم العنصر الفيزيولوجي الجماعي في المجال النفسي)، البيئة (مجموع العوامل الجغرافية، والناخية، والاجتماعية، ...) ، اللحظة الزمانية (وضع العقلية الجماعية في لحظة ما من المحور الزمني) – والخلاصة، أن تين Taine ينظم الاتجاهات الوضعية التي اتسمت بها الفترة الأولى من القرن التاسع عشر.

إن بحثه حول لافونتين La Fontaine وحكاياته (١٨٥٣) Essai sur la Fontaine et ses Fables كثيراً ما يشبه التطبيق المدرسى للنظرية، أما كتابه الضخم حول تاريخ الأدب الانجليزي (١٨٦٣ - ١٨٧٤) "Histoire de la litterature anglaise" فلا يخلو من «خلل في المبادئ» في منهج الناقد، إذ أن الفجوة الرئيسية في النظرية هي التي تفصل بين الجسدي والروحي، بين المساحة والفكر. يبقى أن هذا العمل - الأول من نوعه - مليء بالصفحات الثاقبة ويدل على جهد وتعاطف كبيرين (حتى مع الشعراء الرومنسيين). ويعود Taine ثانية في كتاباته الجمالية والتاريخية التالية (Nouveaux essais de critique et d'histoire) (١٨٩٣)، إلى المفهوم الكلاسي الجديد حول الجمال (ملامسة الشكل والمضمون، تعبيرية، تلاقى التأثيرات)، بأخلاقية تذكر بسان مارك جيراردان Saint - Marc Girardin وهكذا تظهر انتقائية هذا المثقف، الذي هزته أحداث ١٨٧٠ - ١٨٧١ بعمق، والذي لم يفلح أبداً في توحيد نظرياته الفلسفية مع حساسيته الأدبية.

لقد أثر تين Taine في جيل كامل، وعلى الأخص في تلميذه إميل هينكان Emile Hennequin (١٨٥٨ - ١٨٨٨)، الذي مات في وقت مبكر مما منعه من تطوير وتطبيق نظرية عرضها في كتاب حول «النقد العلمي» (١٨٨٨) (La critique scientifique).

آثارت استخدامات تين الغامضة في الشرح الانتقادات التي أصبحت شائعة بعد ذلك. إلا أنه أراد مواصلة واستكمال مشروع معلمه الهادف إلى تحاشي الدجمائية القاطعة والثرثرة حول السيرة الذاتية ومن ثم عاد إلى المؤلف واعتبره كرمز تحدد معانيه المختلفة مقاطعات النقد الذي سيكون جمالياً (غرض العمل الأدبي هو إنتاج

الانفعال الجمالى)، سيكولوجيا (يعيد إلى الكاتب)، اجتماعيا (يشير إلى عقلية مجموعة اجتماعية واسعة بدرجة أو بأخرى). إن البحث عن نظم ترابطية متطابقة والعودة النسبية إلى الألسنية التزامنية يبشر بالاتجاهات الحديثة للسيميولوجيا، والتحليل النفسى المطبق، وسوسيولوجية الأدب، مما يحطم وحدوية تين Taine الوهمية وي طرح المسائل الأساسية: الغرض، المنهج، الوسائل.

٢) الإنسانية التاريخية(*)؛

يرفض بعض النقاد الايديولوجيا الوضعية ويعلنون عن عزمهم على نصرة تاريخ الأدب . ولقد تصفح ايميل فاجيه Faguet كل أدبنا بهذه الطريقة الحذرة والمتشككة والمرتكزة على الحس المشترك وعلى المسلمات الفكرية، وهذا ما جعل منه فى عيون جيلين متتاليين النموذج لكتابة الأبحاث المدرسية: فهو لا يفرط فى الثقافة، ولا فى الدجمائية ولا فى العلمية (XVIe siècle) ١٨٩٣، و (XVIIe) ١٨٩٩).

بلغت هذه المقاومة للإنسانية نروتها مع فرديناند برونيتيير Ferdinand Brunetiere (١٨٤٩ - ١٩٠٦)، التلميذ غير الوفى لتين Taine والمناهض للمذهب الطبيعى "Le roman naturaliste"، ١٨٨٣، الذى أراد تأسيس علم النقد المعيارى بحيث يكون قادراً على بلوغ غرضه فى «الحكم، والترتيب، والشرح»، دون أن يتفاضى عن العوامل الخارجية فهو يميز السببية التى تعمل من الداخل والتى تنتزعها خصوصيتها من التأثير الآلى المحيط: وبعبارة أخرى فإنه يقتبس نموذجه من العلوم البيولوجية، ومن الداروينية على وجه الخصوص. ويتم تشبيه الأشكال الأدبية عنده بأصناف تولد، وتختلف، وتتعدد.

(*) historiciste المسيرة للظواهر بموقعها التاريخى. (م).

وتصل إلى القمة ثم تتحدر وتموت L'evolution des genres (١٩٠٠):
على الناقد أن يحدد هذا المنحنى التطوري الذى يتحكم فى النجاح
الفردى، لأن العبقريّة التى تعبر عن نفسها فى نهج منحط إن تحقق
إنجاحاً ضئيلاً إلا لو استطاعت، بفعل تحول كبير، خلق نهج جديد
يتلاءم مع الشكل التعبيري لخاصيتها، مفتوحة بذلك تطوراً جديداً. كان
يستطيع رد الفعل هذا، ضد «الاختصارية» الجامعة التى اتسم بها
بعض التابعين لتين - لونضج - التوصل إلى وضع إشكالية خاصة
بالبنى الأدبية لكنه تحول فى أغلب الأحيان عند برونيتير Brunetière
وأتباعه إلى دجمائية قومية، وإلى تمجيد القرن السابع عشر الفرنسى
الذى يعتبر القمة، حيث مر المنحنى التطوري أقرب ما يمكن من الثالث
المقدس للجمال، والخير، والحق. وهى تسوية مرضية تبنتها العديد من
الكتب المدرسية التى كانت تؤكد بدرجة أو بأخرى، وبحسب الظروف
السياسية، على الوتر الوطنى.

(٣) انتصار خطير :

بين عامى ١٨٨٠ و ١٩١٤ كان التاريخ الأدبى قد احتل مكانة
معترفاً بها. استند على «اللوجستية» القوية للجامعة، وأمن إنتاجاً
منظماً من الأطروحات، والطبعات المفسرة، فروى المجال التعليمى
بفضل التدفق المستمر للنصوص مع الشرح والتعليق والمختارات
الشعرية والكتب المدرسية التى وضعت المعرفة فى متناول أصغر
التلامذة أو الهاوى الأقل اطلاعاً . وهكذا. فمن الأعلى إلى الأسفل،
ومن البحث العلمى إلى التعميم المبسط، تعمل شبكة مركزة ومتشعبة
فرضت نفسها على مر السنين بفضل اللمسات أو الإصلاحات
التجديدية المفروضة على برامج التدريس.

هل يدهشنا إذن أن يكون هذا الازدهار المذهل قد فتن أكثر من عقل؟ لقد أسرع ارنست رينان بإعلان إعجابه للتأريخ، مانعاً بذلك أى اتصال استمتاعى مباشر مع مؤلفات الماضى الذى يفقد ضرورته إذ أن تاريخ الأدب عنده «مقدر له بأن يحل إلى درجة كبيرة مكان القراءة المباشرة لمؤلفات العقل البشرى» وحول العام ١٩٠٠، تعددت التأكيدات المغالية.

ولكن العدو رابض خلف الباب: فخلال العقد ما بين ١٨٨٠ - ١٨٩٠، عادت المثالية بقوة وعزلت الأيديولوجيا الكامنة فى التاريخ الأدبى، وأعادت المدرسة الرمزية فى آخر عهدها الاعتبار للقيم الجمالية فى حد ذاتها، الماهضة للعقلانية السائدة فى ذلك الحين، وسحرت من «المدفعية الثقيلة» التى تسلح بها الجامعيون: وهاجم موريس باريس Maurice Barres القدماء: (Huit Jours chez M. Melchior de Vogue Renan: M. Taine en voyage) وملكيور دو فوج (١٨٤٨ - ١٩١٠) يقترح على سبيل المثال «فنأ حراً، روحانياً خالياً من كل آلية» Le roman russe، ١٨٨٦ «والنقاد» «التأثيريون» جول لوميستر Jules le maitre واناتول فرانس Anatole France يكررون الإغارات الخفيفة على أرض الحصم، فهم يعترضون على اعتبار الحق الأدبى مجموعة من الوقائع يجب التنقيب عنها، وتكديسها، وشرحها بالطرق العلمية، وكذلك يعترضون على خلق العمل الأدبى «بالسببية» وحصره فى العوامل غير الجمالية، الفسيولوجية، النفسية، أو الاجتماعية، وعلى أن التاريخ بموضوعيته، وثقته بالحدث، يتجاهل هذه الدقائق والخفايا المولدة للجمال. والأخطر من ذلك هى الشكوك الآتية من داخل التاريخ الأدبى نفسه وهى صدى الأزمة الأبستمولوجية

(épistémologique) الدائرة فى نطاق أوسع: العلوم الطبيعية تعارض الآلية وتطبيقها واسع الانتشار، والعلوم الإنسانية تتساءل حول ميزة المناهج الترابطية، عندئذ ظهرت مفاهيم الشكل، والبنية، وبدأ عصر الشك، حول معرفة الإنسان عن الظاهرة الإنسانية، المعرفة الرمزية بالضرورة، والمتعاطفة، والحدسية ومن ثم الذاتية.

٥ - التاريخ الأدبى المعاصر

(١) جوستاف لانسون Gustave Lanson (١٨٥٧-١٩٣٤):

كان جديرا بمعلم نشط وحاسم أن يقيم الوضع وأن يحدد إطاراً لتقنيّات التاريخ الأدبى الموجود من قبله والذى وإن لم يكن وليد كتاباته إلا أنه تأثر بتفكيره.

تخرج من دار المعلمين، وعمل مدرساً (وتوقف لفترة قصيرة فى عام ١٨٨٦ حيث ذهب إلى روسيا ودرس الأدب للرجل الذى أصبح بعد ذلك نقولا الثانى)، ثم حصل على درجة الدكتوراه فى عام ١٨٨٨ برسالته حول المسرح الكوميدي (Nivelle ou la comédie larmoyante). كان تلميذ برونثير Brunetiere ثم عمل كمدرس مساعد له فى السوربون ثم فى دار المعلمين وتبنى وجهة نظر معلمه فى كتاباته الأولى التى مجّدت القرن السابع عشر ١٨٩٠. Bossuet، Boileau ١٨٩٢. وفى السابعة والثلاثين من عمره، أتم كتابه حول تاريخ الأدب الفرنسى (Histoire de la Littérature Française) (١٨٩٤) الذى اشتهر بشكل لم يسبق له مثيل والذى كان لانسون Lanson يعد له بنزاهة فكرية كبيرة عند كل طبعة جديدة. تلفت أنظارنا بين أعماله اللاحقة، كتاباته حول كورناى (Corneille) (١٨٩٨)، وفولتير Voltaire (١٩٠٦)، ثم فهرسته للأدب الفرنسى منذ القرن السادس عشر Le Manuel bibliographique de la Littérature Française moderne de

Voltaire 1500 a nos jours. والطبعات المفسرة لأعمال فولتير ولامارتين (Lettres philosophiques Meditations) de LaMarine ومن عام ١٩٠٢ حتى ١٩٢٧ شغل منصب مدير دار المعلمين وكان أثره كبيراً على الطلاب الجامعيين.

اتفق لانسون مع نقاد التاريخ الأدبي في شجبهم للتطرف العلموى عند تين Taine والنظرى عند برونوتير Brunetière.

«لايبنى علم على نموذج علم آخر إذ يرتبط تقدم العلوم باستقلاليته المتبادلة التى تسمح لكل علم بالانصياع لهدفه، ولكى يتسم تاريخ الأدب بشيء من العلمية يجب أن يبدأ بالامتناع عن إعطاء صورة ساخرة عن العلوم الأخرى، مهما كانت.

حتى عندما استجاب لطلب دوركهايم Durkheim وألقى محاضره فى عام ١٩٠٤ حول «تاريخ الأدب وعلم الاجتماع»، وبعد أن عرض إجمالياً بعض القوانين التى أسماها «بالصيغ المجردة للوقائع»، أصر على تحجيمها قائلاً: «إنها بالنسبة لى مجرد تخمينات مرتكزة على ملاحظة محدودة».

هذه التوضيحات المنهجية تجعله، أثناء إعداد له برنامج ما، يشجب التحيز ويقبل بتلاقى وجهات النظر المتعددة حول عمل ما، هذا التسامح الذى يبدولنا من المسلمات، سخر منه العديد ولا يزال يلقى احتقار الأخلاقيين:

«عملنا الرئيسى يتعلق فى الأساس بمعرفة النصوص الأدبية ومقارنتها ببعضها البعض لتمييز ما بين السمة الفردية أو الجماعية. وما بين الأصالة والتقليدية، ثم لجمعها حسب النهج أو المدرسة، أو الحركة، وأخيراً لتحديد علاقة هذه المجموعات بالحياة الذهنية، والمعنوية والاجتماعية فى بلادنا، وكذلك علاقتها بتطور الأدب

والحضارة .لاوربية».

إلا أن المنهج أو الأساليب المتبعة في هذه الأبحاث لا تستبعد أبداً
النظرة التائثرية أو حتى الدجمانية، وفي كل الأحوال، تفترض أن
يبقى الاستمتاع بالأدب هو الشيء الجوهرى
(٢) الجدل عشية الحرب العالمية الأولى.

بعد أن تقولب تاريخ الأدب على هذا النحو، جاءت الهجمات
الجديدة لمتنحن قواه ولترصد مقاومته وقدرته على الرد.

نشير بسرعة إلى مقالات بروسـت Proust التى جمعها تحت
عنوان «ضـد سانت – بوف» (Contre Sainte - Beuve) وذلك بسبب
الشهرة التى نالتها. هذا الصراع ضد السيرة الذاتية، وضد ترجيح
العقل على الكفاءات الأخرى، وهذا الدفاع عن نقد الموضوعات وفك
الرموز الخاصة بالعمل الأدبى، ليس موجهاً بالتحديد ضد لانسون
Lanson الذى لم يوقر سانت – بوف في انتقاداته الشديدة ضد
السيرية (بينما كان يستخدمها ضد تينـ Taine وبرونتيير Brunetiere،
حب الحياة والإحساس بها مقابل روح النظام): «فى دراساته»
الإنسان يحجب العمل، والعمل يخضع للإنسان، بينما العكس هو
الصحيح». إلا أن بروسـت Proust فتح طرقاً خصبة. تعددية العلاقات
بين الذات والعمل، والبحث عن البنى العميقة للمواضيع.

لن نأخذ من تهجمات شارل بيجى Charles Peguy العنيفة،
والحاقدة فى أحيان كثيرة، والشخصية، إلا الفكرة التى عبر عنها
سيل الكلام: تاريخ الأدب يتجاهل النص إذ يشرحه من خلال
العوامل الخارجية، لا أحد إلا مبدع – مثله – يستطيع الوصول إلى
القلب وفهم انطلاقة العبقرية، مثل هذه التأكيدات ليست حجة ولا تنال
من فكر لانسون الأدق من ذلك بكثير. كما لا تنال منه المناظرات

العنيفة في المجلات القومية والوطنية (التي تنتسب إليها مقالات بيجي Peguy النقدية): ١٩١١ (L'esprit de la Nouvelle Sorbonne) من أجاثون Agathon (وهو الاسم المستعار لهنري ماسيس Henri Massis (١٨٨٦ - ١٩٧٠)، (Le doctrine officielle de l'universite) (١٩١٣) من بيار لاسير Pierre Lasserre (١٨٦٧ - ١٩٣٠) هؤلاء المجادلون يأخذون على أتباع لانسون Lanson إدخالهم فقه اللغة الجرمانى إلى النقد الفرنسى وخيانتهم للذوق القومى المبني على الإعجاب بالنماذج الكلاسية، بينما بدت انتقاداتهم واحتقارهم للقرن التاسع عشر أكثر فائدة وإثارة إذ أن منازعات الحاضر أحييت ألوان الماضي: «عشاق البندقية». (Les Amants de Venise) (١٩١٢) لشارل موراس Charles Maurras (١٨٥٨ - ١٩٥٢)، أفكار حول علاقة صاندند Sanddand وموسيه Musset «الرومنسية الفرنسية» (١٩٠٧) Le romantisme Francais لاسير Lasserre، وأخيراً القرن التاسع عشر لغبي Le stupide XIXe Siècle (١٩٢١) لكاتبه ليون دوديه Daudet. (١٨٦٨ - ١٩٤٢).

(٣) فترة ما بعد لانسون:

يبدو أن تاريخ الأدب - في فترة بين الحربين - بنشراته ودراساته المتخصصة والأكثر تبحراً، وبأكبر نظرياته، قد دخل مرحلة النضج. وعلى هامش هذه المنظومة من الأعمال، ينتصب عمل القس هنري بريمون Henri Brémond (١٨٦٥ - ١٩٣٣) بمجلداته الإحدى عشر حول «التاريخ الأدبي للشعور الدينى في فرنسا منذ الحروب الدينية حتى أيامنا (١٩١٦ - ١٩٢٨) (L'Histoire Littéraire du sentiment religieux France des guerres de religion a'nos jours). وقد عاد القس بريمون Brémond إلى النقد المتعاطف والحدسى،

ورد الاعتبار إلى الرومانسيين، وكالقس فينيه Vinet الذى سبقه بقرن، رأى فى الشعر صلاة لاشعرورية ونوعاً من السحر "La poésie pure" (١٩٢٦) ويرافق هذا الموقف ضد العقلانية ويدفع إلى تحول فى نتاج المؤرخين ويبشر بتاريخ العقليات حديث العهد. لقد تأثر ألبير تيبوديه Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) مثل بريمون Bremond بالبرجسونية: كان ناقداً فى «المجلة الفرنسية الجديدة» (NRF) حيث أبدى براعة حاذقة فى مجالات متعددة "Thucy dide" ١٩٢٢ Flaubert ١٩٢٢ Stendhal (١٩٣١)، ورسم بمهارة فى صورة شمولية، جغرافيا النقد (نشاط عقوى، متخصص، نقد المؤلفين)، وعين وظائفها: الذوق الذى يقدر الاستناد إلى ردود الفعل الفورية للشعور المدرك، العقل البنيوى الذى يبنى علم العمل الأدبى وعالم الأعمال الأدبية حسب نظام واضح، والإبداع الذى يتبارى معهما "Physiologie de la critique" (١٩٣٠) الإيمان بالبرجسونية وبالحيوية يدفع إلى الفعل الجوهرى: فهم العبقرية فى ظهورها الأول، فى اندفاعها الخلاق، إلا أن موسيقية الروح هذه لا يمكن تدويلها إلا من خلال بنية متينة. هذه الإرادة «لاستبدال قيم السكونية بقيم الحركة على طول الخط» وبإيقاعها، تبرز من خلال الترتيب الدورى للأجيال الأدبية فى «تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٧٨٩ حتى أيامنا» (١٩٣٦) (Histoire de la littérature Française de 1789 à nos jours) وفاليرى Valéry وجيروود Giraudou وكلوديل Claudel شعروا بالتحدى أمام هذا الأسلوب الذى أحاط بهم، وحاصرهم، وفتتهم، فانتهزوا الفرصة، وببراعة، غزوا أراضى التاريخ الأدبى، والكاتب الروائى اندريه موروا Andre Maurois (١٨٨٥ - ١٩٦٧) هو الذى دفع من جديد بالسير الذاتية إلى الأمام انطلاقاً من الأساليب

الروائية (١٩٢٣) Byron، Ariel ou la vie de Shelley (١٩٣٠) ووصولاً إلى أسلوب محدد يخضع للوثيقة Lélia ou la vie de George Sand ١٩٥٢ Olympio ou la Vie de Victor Hugo ١٩٥٥ ويمثل اندريه بيلي Billy وهنرى ترويا Troyat تجدد السيرة الذاتية كرمز للالتحاق بالحياة الملموسة والمتدفقة الذي رأى فيه العقلاى جوليان بندا Julian Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٥) استقالة للفكر La France Byzantine ١٩٤٥.

٤) تاريخ الأدب اليوم :

إن الأساليب التى من خلالها تنشأ المعرفة وتتحول، وتنتقل، تعمل بانتظام وبشكل مثمر. بين الكبار الذين أثروا فى مجال علمهم وقاموا بأبحاث ناجحة أو كانوا هم أنفسهم موضوعاً لها؛ نذكر فيما يتعلق بالدراسات الفرنسية: جان فرايبه Jean Frappier (القرون الوسطى) ريمون لوبيج Raymond Lebégue (القرن السادس عشر)، ريمون بيكار Raymond Picard وانطوان آدم Antoine Adam (القرن السابع عشر)، جان فابره Jean Fabre (القرن الثامن عشر)، بيار مورو Pierre Moreau ، وبيار جورج كستر Pierre - Georges Caster (القرن التاسع عشر)، وللأدب المقارن: بول هازار Paul Hazard، جان مارى كاريه Jean - Marie Carre، شارل دديان Dedeyan وارنست روبرت كورسيوس، ورينيه وليك ويليك. وهناك مجالات متخصصة فى الأبحاث وفى الفكر المنهجى، تؤمن الصلة بين الناس وتسمح بتداول المعلومات Revue d'Histoire Littéraire de la France; Revue de littérature comparée وسجلت بعض الكتب المدرسية أرقاماً مذهشة فى عدد طبعاتها (من لم يعرف كتاب Lagarde et Michard، أحد أشهر الأعمال التى عرفتها «الطباعة الحديثة»).

إلا أن هذا الازدهار على صعيد المؤسسة وافقته أزمة حادة في الأذهان. ومن الصعب اليوم، أن نقدم تقييماً: لقد برهن تيار «النقد الجديد»، وبالممارسة أنه لا يستطيع الاستغناء عن تاريخ الأدب، وإلا وقع في الهذيان، وحافظ على «النواة الصلبة» في مناهج الأبحاث المتخصصة والتاريخية (إثبات النص، تفسير مكوناته وإشاراته...) لقد لجأ مؤرخو الأدب مرات عديدة، ولو جزئياً، إلى أساليب الفرويدية، والأكسنية، أو علم الإنسان البنيوي. وجدد علم الاجتماع بشكل واسع دراسة الأطر و«كسر عزلة» النشاط الأدبي، فهو يريد، عندما يستوحى من الماركسية الإفلات من تبسيطات الجداولية «العمل - الانعكاس»، وكذلك من النتائج المغامرة التي وصل إليها لوسيان جولدمان (١٩٠١ - ١٩٧٠) في «البنوية التكوينية»، كما يتجنب الشمائل السريعة، كما تدخل مقدمة الكتاب المشترك لإبراهيم Abraham ، ورولان دسنيه Desne حول التاريخ الأدبي في فرنسا:

"Manuel d'histoire littéraire de la France"

ولا، تاريخ الأدب هذا لن يكون ماركسياً. لماذا؟ لأن أعمال البحث الجارية حول العصور الماضية لم تصل بعد إلى مستوى المعرفة الملوسية المتقدمة بدرجة كافية بحيث تصلح كقاعدة لتحليل ماركسي قيم للظواهر الأدبية المتزامنة.

غير أن عصرنا من الشك المنهجي قد بدأ، مع إعادة النظر في المفاهيم المعتادة (موضوعية، تأثير، سببية...)، وخاصة عصر الاستمولوجيا التي كانت تفترض وجود مراقب ثابت للزمن المتحرك، كما كانت تفترض شفافية اللغة لخدمة «الإرادة التعبيرية» للمؤلف. وانطلاقاً من إشكالية لا تخلو من الغموض أحياناً، برز اتجاهان جديدان: إذ حلت مكان الدراسات التقليدية حول «الرجل ومؤلفاته»،

نظرة تاريخية أوسع للحياة الأدبية ترسم الاتجاهات على المدى البعيد، والمتوسط، والقريب، وتهتم بالتطورات الموازية فى مجالات الفن، والعلاقات الاقتصادية، والسلوك الثقافى، فتتقسم إلى دراسات حول الأفكار، والمواضيع والأساطير، والأشكال. هذا يعبر، وبالتأكيد، عن أبعاد الإنسان (المؤلف)، وعن إرادة الإفلات من الجزئيات بالعودة إلى شرائح زمنية طويلة، متواصلة: إنه حل تاريخى محض، حتى إذا أقر بوجود انقطاعات وتصدع فى الشرائح الزمنية إلى جانب البنى المستقرة. أما المخرج الثانى فهو يتجه نحو بنيوية جديدة، لا ترفض تحديد الموقع التاريخى للغات ولجاميع الرموز، ولإشارات، التى تدرس وظائفها المتزامنة.

القلق الذى يعيشه تاريخ الأدب هو بالذات الذى أنقذه من التحجر المؤسسى: إن البنى التحتية المترنة لم يعد يقابلها اليوم استرخاء الضمير وإنتاج المعرفة التى تأمل التوصل إلى حل كافة ألغاز الحقل الأدبى. فرغم جميع المساومات الفعلية يبدو أن التناقض النظرى بين وارثى الوضعية ليس له حل، إذ أن الإخوة الأعداء يدعون الوصول، كل من جانبه وبطريقته الخاصة إلى فهم تام للواقع. وتكمن فرصة التاريخ الأدبى فى أن الإفراط فى التنظير الايديولوجى البارد يؤدى إلى رد فعل بنائى (Constructiviste) على الأقل، وربما إلى اتجاه نحو البرجسونية الجديدة أو الغائية الجديدة (neo - Finaliste) إنه لشئ شمين أن تاريخ الأدب، بوفائه لرسالته التى تجعله مفتوحاً ينفذ غبار المعلومات المبوية، وذلك بإنشائه حصناً فى مواجهة أى إغراء يشده إلى السببية الأحادية أو الشمولية وأن يتمسك بالخصوصية الجمالية وبفردية الإبداع والحياة المتنوعة التى تعم المؤلفات والتى لا تستطيع أية نظرية شرح تراثها الفعلى.

الفصل الأول

الحكم

إذا لم يتخصص الناقد فى التاريخ، ولا فى النظرية ولا فى التحليل المنهجى الصارم للمؤلفات يبقى أمامه حقل شاسع لا يخضع لقاعدة محددة، أو لشكل مفروض وهو حقل التقدير وذلك بالمعنى المزبوج للكلمة: فن التذوق، ولكن أيضاً فن الحكم، إنه حقل خصب جداً. فيما يتعلق بالكمية على الأقل: إنه مفتوح أمام الجميع، هواة ومتخصصين، جماليين وايدولوجيين، هجائين وشهوداً متواضعين. ليس له تاريخه الخاص إذ أنه مشغول فى التفاعل اليومى وفى الحديث حول المؤلفات الجديدة ولكونه الأرض المفضلة لجميع الدجمانيات بل والكثير من الحساسيات الأصيلة أيضاً، فهو - لأنه يريد التأثير فى زمنه ولا يتوجه إلى الأجيال المقبلة - يقدم، على الأقل، شهادة (أو درساً؟) عن الأفكار البائدة والأنواق البالية. إن محاولة استخلاص شكل مجرد ومنسق من هذا الحقل الشاسع محكوم عليها بالفشل. لقد قررنا القيام بوصف لتنوعاته وتفرعاته.

(١) عالم النقد

بينما تأخذ الدراسات التاريخية والنظريات الشعرية شكل الأعمال الموسعة فى أغلب الأحيان، فإن النقد الذى يهمنى هنا يكتفى بقصيدة من أربعة أبيات وتشده أيضاً مجموعة المقالات أو الدراسات التى تشمل أحياناً عدة مجلدات. (مثل "Les oeuvres et les hommes" لمؤلفه باربيه دورفيلي Barber d'Aureville ١٨٦٠ - ١٩٠٩ Promenades litteraires ١٩٠٤ - ١٩١٣، لمؤلفه ريمى دوجورمون Remy de Gourmont إلا أننا نجد القسم الأكبر فى النشرات الدورية.

(١) الحلقات النقدية ومؤلفوها:

منذ القرن التاسع عشر، كانت الصحف اليومية تنشر، يوم الاثنين عادة، حوليات أدبية. وفي أغلب الأحيان كانت هذه الحوليات تهتم بالمرسح ويبحث فيها القراء عن آراء حول العروض الأخيرة. وعندما افتتح جول فاليس Jules Valles (١٨٣٣ - ١٨٨٥) في عام ١٨٦٤ عامود النقد المنتظم حول الإنتاج الروائي في صحيفة: Le progrès de Lyon ، بدا ذلك تجديداً ولكنه لم يضعف في شيء سيادة النقد المسرحي. كانت هناك بالفعل سلالات حقيقية من النقاد المشاهير: صحيفة Le Journal des débats فتحت صفحاتها بداية لسان - Saint Marc Girardin مارك جيراردان (١٨٠١ - ١٨٧٣) ثم إلى جول جانان Janin (١٨٠٤ - ١٨٧٤)، الذي حرر العامود المختص بالمرسح لفترة ٤٠ عاماً ويعدّه جول لوميتير Lemaitre (١٨٥٣ - ١٨٩٩) لفترة عشرة أعوام وفرانسييسك سارسي Sarcey (١٨٢٧ - ١٨٩٩)، المشارك في صحيفتي L'opinion nationale ثم Le Temps جمع مقالاته في كتاب تحت عنوان «أربعون عاماً من المرسح» Quarante ans de theatre والتزم بول سوديه Souday (١٨٦٩ - ١٩٢٩) بكتابه حوليات أدبية في صحيفة Le Temps من عام ١٩١٢ حتى وفاته واشتهر بعض هؤلاء النقاد المتخصصين ككتاب، مثل جول فاليس Valles وتيوفيل جوتييه Gautier ، الذي حرر لمدة عشرين عاماً الحلقات النقدية حول المرسح. في صحيفة Le Presse وقد كان لهم سلطان حقيقي أحياناً على الجمهور وعلى عالم المرسح. ويرى بول سوديه Sauday أن الصحيفة هي «طاغية الأزمنة الحديثة الذي لا يقهر»^(١) ويعلن بهدوء أن النقد يحل مكان الشعر» ولا تقل ثقة بول

سوديه Souday عندما يأخذ على عاتقه التعبير عن «ضمير الأدب» وبالتالي ضمير البشرية.

ويبرز مرور الزمن عاهات هذا النقد، وانعدام بصيرته في أغلب الأحيان وتفاهته الكاملة. ولكن إلى جانب الوعظ المتميز الذي مارسه سان مارك جيراناردان هناك تواضع سارسي الحساس وقريحة جوتييه وحب الاطلاع الذي تميز به بول سوديه. وكان من السهل على بلزك أن يهاجم قابلية النقد على الرشوة في نص لاذع حول الصحافة الباريسية، وكذلك تواطؤهم مع الناشرين. ولكن، إذا صح أن جانان Janin الذي توج «أمير النقد» كان يتقاضى ١٢ ألف فرنكا سنوياً مقابل كتابته لحلقة أسبوعية، فهناك نقاد آخرون استخدموا شهرتهم لممارسة شكل من الاستقلالية.

لعب هذا النقد دوراً مهماً، ليس في تراثنا الأدبي، ولكن في الحياة الثقافية لعصر ما. من العبث أن نحاول العثور في تلك الحلقات على صفحة عميقة الجمال أو على مفاهيم نقدية مقنعة؛ ولذا فإن طموحها - اليوم كما كان في الأمس - ليس التعمق في النصوص ولا الحلول مكان الإبداع: إنها صدق المؤلفات، والأنواق، والآراء اليومية، وهي قابلة للسقوط الفوري، إلا أن صحافة اليوم تشهد على استمرارية هذا النوع من النقد.

٢ - المجالات:

النشاط النقدي للمجلات، قد يلعب دوراً أهم في الحياة الأدبية من الحلقات اليومية. دوراً إعلامياً أولاً، وذلك منذ البداية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. كانت مجلات La muse Historique و Le Mercure تقدم على حد سواء حوليات الحياة الاجتماعية والحياة

الأدبية. ومجلة Le Journal des savants التى أسسها دنييس بوسالو De
salla فى عام ١٦٦٥ كانت تبغى الإعلام حول «الجديد الذى يجرى فى
جمهورية الآداب. ولقد منعت بتحريض من الآباء اليسوعيين ثم عادت
إلى الظهور فى عهد كولبر Colbert. عندئذ نشر الآباء اليسوعيون مجلة
أخرى بهدف المنافسة Mémoires pour servir a l'histoire des sciences
et des arts والمعروفة أكثر تحت اسم (Journal de Trevoux) وفى القرن
الثامن عشر عرفت هذه المجالات متانة المؤسسات الحقيقية إذ كانت
تؤمن المخصصات وتحظى بمساهمة كتاب مشاهير. وكانت سمعتها
مبنية على كثافة المعلومات الدقيقة نسبياً إذ كان ينشر لكل كتاب جديد
تحليل، دون تعليق أو أحكام فى Le mercure مع «بعض النقد» فى مجلة
Le Journal des savants التى لم تكن تريد أن تحجب عن القراء العواقب
التي سيصطدمون بها بلا شك.

لقد أفصحت هذه المجالات عن أفق أدبى واسع للغاية. مجلة Le
pour et le contre للقس بريفو prévost والتي صدرت منذ عام ١٧٣٣
حتى عام ١٧٤٠، كانت تطلع قراءها على الأدب الانجليزي وتنشر
تحليلات حول شكسبير، وظهرت فى بلدان مختلفة مكنتات «بريطانية»
و «جرمانية» و «إيطالية» أرادت لعب نفس الدور. وفى النصف الثانى
من هذا القرن برزت محاولات للعرض الشمولى ولكنها كانت سريعة
الزوال Le Journal etranger , La Gazette litteraire de l'Europe بعد
ذلك، انحصرت النشرات فى شجار المدارس، والقوميات. غير أن
مجلة La Revue des deux Mondes التى حستها بولوز Buloz فى عام
١٨٣١ كانت تنشر النواذر من مختلف البلدان. لكن الدعوة الموسوعية
لا تستثنى النزعات الحزبية: فمجلة اليسوعيين كانت سلاحاً ضد

«أعداء الدين» وكان إيلي فريرون Freron (١٧١٨ - ١٧٧٦) وفي مجلات مختلفة، يطعن دون كلل فى نفوذ فولتير Voltaire الذى بادهله بالمثل فخلق له سمعة بغیضة لا يستحقها. وفى بداية القرن التاسع عشر، تجمع أنصار الأدب الوطنى «الذى يشيد بالفضائل المدنية ويحب الوطن، تحت راية مجلة Decade وأحيا فونتان Fontanes المناهض لهؤلاء الايديولوجيين مجلة Le Mercure de France التى كانت فى الماضى مؤيدة للفلاسفة ثم أصبحت لسان الحال الأدبى لعودة الملكية أى أنها نادت بالعودة إلى المثال الكلاسى وترفض مجلة Le Globe التى تأسست فى عام ١٨٢٤، تحجر الكلاسية الجديدة وتدين فى الوقت نفسه ميل الرومانسيين إلى الغموض والاثنز السيء للأداب الانجليزية والامانية. ويمكننا مواصلة العرض التاريخى حتى يومنا هذا، وقد تبين لنا أن المناظرة الأدبية كثيراً ما تأخذ اتجاهها سياسياً واضحاً، نذكر فقط، عن القرن العشرين، مجلة L'Action Franc, aise التى تنشر الآراء المناهضة للحدائثة والديمقراطية، ومجلة أخرى من مذهب سياسى مختلف تماماً Cahiers de la Quinzaine التى أسسها وأدارها شارل بيغى Peguy والتى هاجمت بعنف الامتثالية الاجتماعية وتعليم السوربون. بعض النشرات تستحق إشارة خاصة بسبب استمراريتها والدور الذى لعبته فى الحياة الأدبية. هى أولاً Le Revue des Deux Mondes التى أصبحت لسان حال مدرسة نقدية حقيقية مولعة بالكلاسية وبالعالم، وأهم الشخصيات المساهمة فى هذه المجلة كان جوستاف بلانش Planché وارمان دويونمارتان وفردينان برونيتير Brunetiere: ويعد صمت دام نصف قرن صدرت من جديد مجلة Mercure de France فى عام

١٨٩٠ فاتحة صفحاتها أساساً للرمزيين دون أن تكون قاصرة عليهم، وترك ريمى دوجورمون (Gourmont) (١٨٥٨ - ١٩١٥) أثره الكبير على هذه المجلة. وكان التنافر بين جورمون وجيد من الأسباب التى أدت إلى تأسيس مجلة *La Revue Francaise* كمجلة مستقلة وصارمة، مهتمة بترتيب القيم وبالتمسك بأجودها ومارس فيها جاك ريفيير (Riviere) (١٨٨٦ - ١٩٢٥) والبير تيبوديه (Thiboulet) (١٨٧٤ - ١٩٣٦) وبنحمان كريميو (Crémieux) (١٨٨٨ - ١٩٤٤) موهبتهم النقدية الخاصة جداً. وبينما لم تعد مجلة *La Revue des Deux Mondes* فى بداية القرن العشرين إلا لسان حال الأدب الذى تجاوزه الزمن، بقيت *le mercure de France* حتى إقفالها قريب العهد، مهتمة بالتيارات الجديدة. أما مجلة *NRF* فبعد الفترة الذهبية التى عرفتها فى فترة ما بين الحربين وبعد انحرافها ومساندتها للنازية (دريو لاروشيل *La Rochelle* ورامون فرنانديز *Fernandez* فإنها تواصل دربها حتى أنها عرفت فى عام ١٩٧٧ انطلاقة جديدة.

٣ - النقد الخاص والنقد الاجتماعى:

النقد فى النصف والمجلات ليس إلا انعكاساً لممارسة أوسع ومتعددة الأشكال ومستكمال عرضنا هذا يجب الإشارة إلى دور الصالونات والأحاديث الاجتماعية، ودور النوادى الأدبية (أيام السبت عند لوكونت دوليل *De Lisle*، والثلاثاء عند مالارميه *Mallarme*). والنقد بالمعنى الأوسع يختلط مع استقبال الجمهور، وهو ظاهرة اجتماعية بقدر ما هو ظاهرة أدبية، وسيادة النوادى الاجتماعية فى القرن السابع عشر تشد النقد إلى مثال الرقة والذوق، لقد هرب جويزد ويلزاك *Balzac* ودومير *Mere* (١٦٠٧ - ١٦٨٤) من أى

«تخصص» أو تجميع للمعلومات وأعتبر أن «معرفة فن الإعجاب أقل
قيمة من أن يعرف المرء كيف يعجب بون فن. إلا أن هذا النقد
الاجتماعى يعكس أحياناً الغرائب الناجمة عن أفكار مسبقة فئوية:
اعتقدت الأنسة دو سكوديرى de Scudéry إنها تمدح رونسار
Ronsard فى روايتها La clélie ١٦٥٤ - ١٦٦٠) عندما حددت أنه
سيكون «جميلاً وناضجاً، وذا مظهر أنيق، ومن أسرة نبيلة»
٤) النقد كما يراه المؤلفون:

ليس هناك قراء يتشوقون إلى متابعة أحكام النقد أكثر من
المؤلفين أنفسهم. إن سلوك كورناى Comeille الذى «يترك الجميع
يقول رأيه، ثم يستفيد من النصائح الصالحة مهما كانت جهتها»^(٢)،
سلوك مثالى لكن يجب التذكير بأن مؤلف «Polyeucte» كان من
الكتاب المسرحيين الفرنسيين النادرين الذين مارسوا نقداً ذاتياً
صارماً وبعيد النظر. بينما فولتير Voltaire الذى كان هدفاً لهجمات
لا تحصى من قبل النقاد، يأخذ عليهم جهلهم وفقدانهم الذوق، ودناءة
المشاعر التى يستوحون منها موقفهم: «الناقد الممتاز هو فنان تبحر
فى المعرفة وذاق كبير، لا أفكار مسبقة عنده ولا غيره».
ومن الصعب وجود مثل هذا النمط^(٣). ومن المثير أن نجد عند
شاتوبريان Chateaubriand الذى لم يكن بالتحديد من المعجبين
بفولتير Voltaire ، مطلباً شبيهاً: فهو لا يوصى بالتساهل المطلق بل
باجتهاد الناقد لإبراز المواهب الحقيقية، المهم ليس تحديد نواقص
العمل الأدبى ولكن توضيحها للكاتب «بتحفظ ويأدب، وبالفعل يجب
الامتناع عن النقد المحبظ والتسليم بأن بعض المبالغات ملازمة
لخصائص العمل الأدبى (وهنا يذكر شاتوبريان «عيوب» لافونتين La

Fontaine وأسلوب كورنای Corneille المازح، ونقائص التصوير عند روينز Rubens ... فباهتمامه بتأثير النقد ليس على الجمهور ولكن على الفنان، لا يعبر شاتوبريان Chateaubriand إلا عن المطلب الدائم للمؤلفين الذين يتألمون بالتخلي «عن نقد العيوب التافه السهل لممارسة نقد الجماليات العظيم الصعب»^(٤).

نفهم كيف أن الفورة الرومانسية فى عام ١٨٣٠ لم تتلاءم مع ما كان بنسم به النقد آنذاك من علم لا طعم له ولا رائحة، وحنين إلى الماضى الكلاسى، وروح تهذيبية. هذا ما يفسر عنف هجوم الشعراء عليه فى ذلك الوقت. فى مقدمة كتابه «Les Orientales» (١٨٢٩) يستنكر فكتور هوجو حق النقد فى التساؤل حول «باعث» المؤلفات. عليه ألا يحكم فى الموضوع ولا فى حدود الممكن وغير الممكن فيما يتعلق بالأساليب، ليكتفى بإدلاء رأيه فيما يرى أنه عمل متقن أو غير متقن، نون تحديد مدى الوعى. إن مطلب الشاعر الخاص بسلوك الناقد يكتشف عن سلطان المبدع على الإنسان المتوسط. وفى مقدمة رومنسية أخرى، يرى جوتييه Gautier فى الناقد «الخصى المسكين المجبر على مشاهدة السيد الكبير وهو يلهو»^(٥).

هذه السخرية ليست إلا سيفاً ذا حدين: إذ نعلم أن جوتييه

Gautier التزم بعد ذلك، ولسنوات عديدة، بكتابة حلقات نقدية حول المسرح.. وفى كل الأحوال قلما نجد مبدعاً ليس له قرينة الذى يمارس المهنة البغيضة. وأحياناً يبدو هذا القرين شاحباً للغاية وكأنه غريب عن الذات الأخرى، مربوطاً بتلك «السواقي الأسبوعية أو اليومية، يصب المياه فى برميل الإعلان الذى لاقاع له»^(٦) وغالباً ما يرسم صورته هو عقوياً، بينما يتظاهر بالكلام عن الآخرين، وكما

لاحظ تيبوديه Thibaudet فإن فكتور هوجو فى كتابه حول وليم شكسبير William Shakspeare يقف بين مرأتين ويرى اثنى عشر هوجو Hugo ويسميهم أيشيل، لوكراسيوس، رابليه، شكسبير... إلخ (٧) وفى مجال مختلف تماماً، يجد نرفال Nerval فى كتابه «Les Illumiés» «الملمهون» مادة بعض أحلامه عند رتييف Restif، او كازوت Cazotte وكذلك وجد بودلير Baudelaire قرينه المميز فى بو Poe بينما رأى فى مؤلف «مدام بوفارى» أى فلويير "Madame Bovary" Flaubert والذي دافع عنه ضد الأخلاقيين المفزوعين، ضحية أخرى للخلط الأزلئ وغير القابل للتصحيح بين الوظائف والنهوج^(٨).

ويلخص تطور مارسيل بروسى Proust جيداً ما يربط العمر بمؤلفه فى مجال النقد فهو يبين السمات المشتركة فى مؤلفات رسكن Ruskin المختلفة كى يرسم «الشخصية الأدبية» للفنان، ولكنه اكتشف بعد ذلك خطر مثل هذا المنهج الذى يخلط كما كان يفعل سانت بوف Sainte Beuve ، بين الأنا الاجتماعية والأنا المبدعة. وبالفعل، فإن جوهر العمل الفنى لا يتطابق مع شخصية مؤلفه كما تبدو فى الحياة الظاهرية، والكتاب هو ثمرة أنا أخرى، يتعذر بلوغها من خلال دراسة السيرة الذاتية ولا يمكن فهمها إلا بمحاولة «تأليفها من جديد فى داخلنا»^(٩)، وفى الدراسات المجمعّة فى كتاب «ضد سانت بوف» يبحث بروسى Proust فى المؤلفات الخاصة، وفى تفاصيل الأسلوب، والشكل والصورة، عن أصالة الرؤيا التى لا تكتفى، لكن بروسى Proust وبهذا الخضوع الإرادى لعالم غير عالمه، كون مفهومه للأدب كان مصدراً لعمله «البحث عن الزمن الضائع» «A La recherche du

"Temps perdu" وبالفعل، فإذا كان الأسوب ليس مسألة تقنية بل هو مسألة (١٠) رؤيا، فإن هذا يعنى أن فن الكتابة لكل مؤلف يتطابق مع حدة رؤياه الفريدة.

هكذا وإلى جانب الدراسات حول بلزاك Balzac ونرفال Nerval، أو فلوبيير فإن «البحث عن الزمن الضائع» لا يطرح نفسه كمحاكاة ولا كتجاوز، ولكن كرؤيا أخرى، تتميز بنفس درجة الخصوصية كسابقاتها. النقد لايشكل إذا عند بروسث نشاطاً فرعياً بقدر ما هو تمهيد للإبداع وجزء من عملية الإبداع نفسها.

فى هذا المجال ظهر بروسث Proust كرائد: إذ لم يعد بديهياً فى نظر العديد من الكتاب المعاصرين أن النقد يجب وضعه فى «المرتبة الثانية» بالنسبة للعمل الأدبى.

وقد قدمت الرواية الجديدة Nouveau Roman المؤلفات، وتحليلها، بشكل شبه متزامن، وبدقة متساوية، سيرة ميشال ليريس Michel Leiris الذاتية بدرجة كبيرة، تأمل فى عملية صنع الكتابة.

يُظهر النشاط النقدى للمؤلفين إذن سمات خاصة إذ أنه كثيراً ما يقيم علاقات مميزة مع العمل الأدبى فى حد ذاته، لكن نادراً ما يكون المؤلف الكبير ناقداً متخصصاً كبيراً. يكفى قراءة التعليقات التى زين بها مليرب Malherbe نسخته لكتاب دييورت Desportes «التشبيه لا يساوى قرعة» - لكى نفهم أن تقييم أسلوب أو شخصية ما لا يخلو من الاستهجان أو الاستحسان. إذ قليلا ما تتحكم البصيرة فى هذا المجال. أشاد بلزاك برواية La Chartreuse de Parme ووصفها بالروعة الأدبية بالرغم من أنها لم تكن قد اشتهرت بعد (حتى لو بدا لنا اليوم أن تحليله لها كان غير دقيق). وكما لاحظ أيتامبل Etienneble ، لقد

تشكلت حلقات غربية بعض الشيء: باريس Barres يمدح مورياك ومورياك يمدح سوليرز Sollers. أما كتاب مجمع الحماقات فمن السهل ملؤه، وعلى سبيل المثال: يرى اناتول فرانس France في فرانسوا كوبيه Coppée أكبر شعرا...

٢ - التأثير والتماثل

لقد سبق وذكرنا أن الحكم في مجال النقد يعكس مواقف مختلفة وإذا رأى البعض أن يتسلط بأحكامه الفاصلة على عالم الآداب، فقد تظاهر البعض الآخر بأنه لم يقدم للجمهور إلا تعبيراً عن مشاعره الخاصة، بينما حاول آخرون إفساح المجال أمام العمل الأدبي نفسه لتظهر أصالته ونكهته الخاصة. سيميز إذن النقد التأثيرى والنقد التماثل عن النقد الاستبدادى.

١ - التأثيرية :

بغض النظر عن المغالطة التاريخية فيما يتعلق بالمصطلحات يجب أن نرى في مونتaign Montaigne أول نقادنا التأثيريين - فى بحث كتبه تحت عنوان «حول الكتب» Des Livres II, 10 « بغرض ممارسته للقراءة بالطريقة التى تؤدى إلى الاستمتاع أو إلى معرفة الذات وكقارئ كبير لم يكن مونتaign يسعى إلى مراعاة المعلومات وكان يتجنب ما يشكل إكراهاً لنفسه «إذا أغضبني كتاب أقرأ غيره»، ولم يحرم نفسه من متعة تأكيد رأيه فى مواضيع من غير تخصصه «إن ما تكشف عنه أحكامى هو مقياس نظرى وليس مقياس الأشياء».

وهنا لايتعلق الموضوع بالنقد بقدر ما يتعلق بمماثلة النصوص

بالذات فإذا كان عصر الكلاسية هو عصر منظري فن الشعر
ومشرعي البرناس Parnasse فقد بقي حساساً لما أسماه بوهور
Bouhours (١٦٢٨ - ١٧٠٢) «الشيء الخفى» الذى يعبر عن الجزء
اللاعقلانى فى مشاعرنا. وفى نص يعود إلى عام ١٦٧٠ (١١) نقرأ
بدهشة أن «القواعد تحتوى دائماً على شيء مظلّم وميت، وخاصة
أن الجمال لا تلتقطه أفكار مجردة إذ يجب فهمه فجأة» بالمشاعر
الحية». إنها علامة تمهد لظهور التيار الحسى الذى توجّه كتاب
القس دويوس Dubos (١٦٧٠ - ١٧٤٢) الرائع: «أفكار نقدية حول
الشعر والتصوير» (١٧١٩) «Reflexions Critiqués sur la Poésie et la
Peinture وهو أيضاً يؤكد أن الطاعة للقواعد لا تشكل مقياساً
للجمال، وأن الشيء الوحيد المؤهل للحكم هو الشعور الجمالى،
الانفعال. ليس هناك إذن جمال عام ومطلق إذ أن الحواس التى
تدركه تخضع لتأثير المناخات والعادات والتقاليد ومن ثم يرى
دويوس Dubos أن الحكم الجمالى هو بالأساس نسبى؛ إلا أن
نظريته أكثر تعقيداً، وقد نصفها بالتأثيرية التاريخية؛ ويجب - حسب
قوله - أن نكيف حساسيتنا مع البلد والعصر الذى شهد ظهور
العمل الفنى، وينصحنا بتقمص شخصيته «الذين من أجلهم كتب
الشعر إذا أردنا أن نقدر بطريقة صحيحة صوره البيانية،
وبلاغته والمشاعر التى يعبر عنها» (١٢).

من الواضح أن مثل هذا النهج كان يمارس فى كل العصور
بدرجات مختلفة ويقدر أو يأخر من الوعى. بينما التأثيرية النقدية فى
حد ذاتها، هى ظاهرة برزت فى فترة محددة: لقد ترددت هذه العبارة
باستمرار بين العامين ١٨٨٥ و ١٩١٤ فى المناقشات النظرية لاسيما

فى جدال قام بين جول لوميتير وفرديناند برونيتيير Brunetiere. فبالنسبة لـ لوميتير ولكل التائيريين فإن الأساس يكمن فى متعة القراءة المبينة على اتصال الذاتيات ومن ثم فالنقد لا يستطيع إلا «توضيح الأثر الذى يتركه علينا، فى لحظة معينة، عمل فنى ما كان الكاتب قد دون فيه أثر العالم الخارجى عليه أيضاً فى لحظة معينة»^(١٣) وهكذا يستمد النقد والأدب حياتهما من الحالات الخاطفة والمشاعر الفردية. ونفهم رأى لوميتير القائل بأن النظريات والتصنيفات تتسم بضعف وبطلان «الميل الشخصى المتجمدة»^(١٤). ويعطى لوميتير الأولوية للرزانة والوضوح، ويتميز فى النهاية بذوق كلاسى يختلف تماماً عن حساسية الأخوين جوناكور (١٨٢٢- Jules (١٨٩٦ (١٨٣٠- ١٨٧٠) اللذين يعرفان نفسيهما «كمخلوقات متحمسة وعصبية، وانفعالية بشكل مرضى»^(١٥) بينما أعمال اناتول فرانس النقدية لا تحدث دوياء، غير أن تأثيريته تتأخم التصويرية المطلقة: إذ يرى أن المرء لا يخرج أبداً من ذاته. وهكذا فإن الناقد لا يستطيع أن «يرى إلا مغارات روحه وسط البدائع الفنية»^(١٦)

لكن برونيتيير Brunetiere يستسهل الأمور إذ يرى فى التجريدية الذاتية للتائيريين تناقضاً، بل ونفاقاً: فعرض أسباب التفضيل الشخصى أو الميل الحسى يعنى ضمناً الحكم على الأشياء؛ ورغم كل شيء يبدو فرانس France ولوميتير Lemaitre كأعداء للمدرسة الرمزية، و متمسكين بالإنسانية (Humanisme) المنبعثة من العرف الكلاسى ويبحث فرانس فى الشعر عن «جميع أنواع الأسرار الجميلة المتعلقة بالإنسان وبالأشياء». «وتدل دراسات لوميتير، حول راسين Racine خاصة، أنه يجد فى الأعمال معنى أحادياً، منبعثاً من

النص نفسه ومستقلاً عن الإحساسات الذاتية ورغم تناقضاته، يبقى أن النقد التأثري يبرز الجانب العاطفي وحتى الشهواني الذي يرافق كل قراءة. ففي تاريخ النقد يبدو أن الميول الموضوعية والعلمية تؤدي إلى طرح فرض عكسي وضروري ومطلب استمتاعي. ومما يوضح ذلك تماماً اليوم، أعمال رولان بارت Roland Barthes النقدية من «درجة الصفر في الكتابة "Dégre 'zero de l'écriture" إلى «متعة النص» (Plaisir du texte)

٢ - التماثل :

التهجم على التأثري لم يأت فقط من قبل العلماء المولعين بالتصنيف وبالتسلسل التاريخي. لقد رأينا أن فرانس France ولوميتير Lemaitre لم يرتبطا بالمدرسة الرمزية، بل كانا مناوئين لها إلا أن مجلة Mercure de France وهي لسان حال الكاتبين، ومديرها ريمي نوجورمون Rémy de Gourmont لم يغفروا لهما فقدانهما «الإيمان الأدبي» وأخذوا عليهما عدم التحفظ والنزق الذي اتسم به مفهومهما للأدب وهذا لا يعني أن جورمون Gourmont يميل إلى الدجمائية إذ يعتبر أو وجود النقد الأدبي غير ممكن لأنه لا يوجد عرف أدبي، فالأمر لا يفترض إذن، الإدلاء بأحكام وفقاً لنظرية جمالية بقدر ما يفترض إبراز الميزة والخصوصية الفريدة لكل شخصية أدبية، وذلك بحرية تامة. ولتعلقه بالرمزية وبالنصوص المجهولة «Le Latin mystique» أو الثانوية، لم يكف جورمون Gourmont عن تمييز التعبير «عن الفريدة في الفن»^(١٧)

هذا يكفي كدليل على أن النقد التماثلي لا يستطيع تكوين مدرسة. النظرة الاستذكارية فقط باكتشاف قرابة بين أعمال نقدية كتبت في

العزلة، وهكذا فإن شارل دوبوس Dubos (١٨٨٢ - ١٩٣٩) ومعاصره أندريه سواريس Suarés (١٨٦٦ - ١٩٤٨) المختلفان على أكثر من صعيد (الأول من أسرة غنية جداً، ترك أعمالاً مقتصرة على النقد، الثانى من أسرة متواضعة كتب مسرحيات وشعراً كما كتب دراسات نقدية)، التقيا فى ممارسة نقد لا تبرز فيه شخصية الناقد بقدر ما تبرز أصالة العمل الفنى. ويعتبر سواريس أنه «يجب أولاً الانسحاب لإفساح المجال أمام الشيء»^(١٨) بينما يعمل دوبوس بطريقة «المقاربة» أى على نحو يجد نموذجاً فى التماثل. وهذا يفترض التواضع ونقصاً فى «الكفاءات الشخصية» كما يقول دوبوس والمهم هنا هو الموهبة أكثر من النهج. الفضول ضرورى أيضاً؛ وهذان الناقدان شاهدان مشهوران على عالمية الأدب.

وكان محررون عديدون من مجلة "NRF" زملاء أندريه سواريس وكانوا ينتمون إلى هذا التيار، مدير الملجة جاك ريفيير Jacques Riviere (١٨٨٥ - ١٩٢٥) ركز فى أبحاثه النقدية حول الهدف الذى يحدده النقد لنفسه. ويكاد يخجل Riviere من «ليونته الرهيبة» وقال: «لا يثبت لى أى شيء إلا باللماسة» وقد تكون بصيرته (شعر على الفور بعبقرية بروسـت Proust وجويس Joyce وليدة تمهله فى تناول النصوص التى يكاد يتحسسها. وبـعكـس ذلك لقد عمل رامون فرنانديز Fernandez (١٨٩٤ - ١٩٤٤) على التوافق مع العمل الأدبى، وفى نفس الوقت، كان يظهر المناهج المنطقية الأساسية فى تكوينه واهتم أيضاً بالفعل الإبداعى فبحث عند بروسـت Proust وستندال Stendhal أو مريدـت Meredith عن «ديناميكية روحية» حاول «تحديد مكانها فى دنيا الإنسان»^(١٩).

قد نجد هذه الاتجاهات، متفرقة أو مجتمعة، فى العديد من الشخصيات التى عرفناها نفس هذه الفترة، وعلى سبيل المثال، فى كتابات الفيلسوف آلان Alain المخصصة للأدب: فى نص حول ستندال Stendhal (١٩٢٥) وفى آخر حول بلزاك « Avec Balzac » (١٩٣٧) أعلن آلان Alain عن تبنيه لبعض الأعمال المفضلة إعجاب وبدون تحفظ وبدون اكتراث بالتاريخ، أما ادمون جالو Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) الناقد المتخصص، والناقد الروائى المطنب، فهو يدخل العمل الفنى «بنسيان كامل للذات» وهو يلفت نظرنا أيضاً باهتماماته العالمية. ويجب الإشارة أخيراً فى نفس هذا التيار إلى شخصية جيتان بيكون Gaetan Picon الخارقة (١٩١٥ - ١٩٧٦) الذى التقط فى دراساته حول برننوس Bernanos ومالرو Malraux وبروست Proust جوهر أعمالهم ومكانتهم الثقافية بدقة نادرة فى التعبير وبدون اللجوء إلى المنهجية.

٣ - نظريات، وآراء، وأفكار مسبقة

لا التأثيريون، ولا أنصار النقد التماثل يزعمون فرض سلطتهم على الآداب، ونظريتهم الوحيدة هى حساسيتهم حسبما يقولون، ولكنهم كما رأينا لا يستطيعون الإفلات تماماً من ضرورة الإدلاء بإحكام، فيلتقون، بالرغم من إرادتهم بأغلبية زملائهم المشغولين بفك الخيط الأبيض من الخيط الأسود، أى الخير من الشر، مع أن هذا الكتاب لاينوى التطرق إلى تاريخ الأفكار الأدبية، وتجدر الإشارة إلى تنوع المقاييس التى اتخذتها الدجمائية أساساً لفرض سلطتها:

١ - القواعد والذوق:

إن تأثير العلماء ونفوذ القواعد فى القرن السابع عشر كانا تعبيراً

عن فترة لا يستهان بها في تاريخ النقد، إذ لم تكن القواعد دائماً أدوات لسلطة عمياء، بل كثيراً ما استمدت منها تحليلات متنوعة وبقية لفكرين ملتزمين، وفي هذا المجال، فإن أعمال شبلان Chapelain فرضت نفسها كنموذج. لقد حرر نصاً للأكاديمية حول مسرحية كورناني "Sentiments de L'Academie sur le Cid Corneille" de وهو يقيم فيها الأعمال الأدبية طبعاً إلا أنه يدقق قبل ذلك في الموضوع «الإبداع والمخطط» وفي الأسلوب «المفهوم وصياغة التعبير»، وينجم ارتكازه على العلوم البيانية القديمة وعلى مبادئ أرسطو عن إرادة عقلانية وليس عن تقديس أعمى لأقوال القدماء فبالنسبة لشبلان Chapelain ولعلماء آخرين كالقس دوينياك D'Aubignac (١٦٠٤ - ١٦٧٦) فإن القواعد لا تركز على نفوذ القدماء ولكن على القدرة على التمييز الفطري التي أظهرها القدماء بصياغتهم لها «أى القواعد» وهى لا تستحق التقدير إلا لأنها منطقية وبالإضافة إلى ذلك فإن حكم العلماء يضم إليه نفوذ أصحاب الذوق والفطرة واللياقة والبساطة أمثال رابين Rapin (١٦٢١ - ١٦٨٧).

عصر التنوير هو الذى نجد فيه أضيق الدجمائيات والشكلية الأكثر حذقة إذ حلت مكان الاحترام - النظرى أكثر مما هو فعلى - لمبادئ القدماء، عبادة قاصرة على المؤلفين الكلاسيين. وأصبح كورناني Corneille ورابين Racine وموليير Moliere معيار أى نقد. فاشتهر صناع القواعد: فلم تعد تكفيهم الوحدات الثلاثة، وأرادوا إخضاع كل فعل إبداعى لسلسلة من الوصفات، ونشرت دراسات ضخمة تجمع بين أرسطو وهوراسيوس وبيالو. ثم جاوزوا الرصانة الكلاسية خاصة فيما يتعلق بالشعر الغنائى. وحسب قول النقاد، بلغ

القرن ذروته مع شعر دوليل Delille. ولحسن الحظ، فإن الإبداع عند الكبار يسبق النقد – نذكر ديدرو Diderot، وروسو Rousseau أكثر من فولتير Voltaire – وهو بعيد كل البعد عن المماحكة حول القواعد واللياقة وجزالة الأسلوب.

لايتوقف تاريخ النقد الدجمائى – المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنزق الكلاسى مع القرن الثامن عشر. واصطدم الرومنسيون والطبيعيون والرمزيون بنفس الحواجز لكننا سنرى بعد ذلك، كيف أخذ الحنين إلى الماضى عند الكلاسية الجديدة مع الوقت، لوناً سياسياً محدداً أكثر فاكثراً قبل أن يبطل هذا التيار فى الربع الثانى من قرننا، إلا أن الدجمائية لم تمت. فى القرن العشرين يجب ذكر بعض الشخصيات القوية المستقلة عن الأحزاب رغم أنها قاطعة فى أحكامها، على رأسها بول سوديه Souday الناقد فى مجلة "Le Temps" وهو يرى أن «على النقد أن يصحح آراء الجمهور فى انتظار أن الأجيال القادمة تصحح آراءه. لم يستند سوديه Souday إلى أية نظرية ولم ينتم إلى أية مدرسة؛ وقد بقى هكذا، حراً بما فيه الكفاية لاكتشاف بروسست Proust وكلوديل Claudel وجيد Gide، وفاليرى Valery قبل أن يشتهروا أما بول ليوتو Leautaud (١٨٧٢ - ١٩٤٦)، سكرتير تحرر مجلة Le Mercure de France من ١٩٠٨ حتى ١٩٤١ فقد عبر فيها عن ميوله الأدبية بطريقة فجأة وهوائية، عن قلة احترامه للأبطال «المبجلين» والمتكلفين، والثرثارين» (٢٠) فى مسرحنا المأساوى الكلاسى. أما جوليان بندا Benda العقلانى المتصلب (١٨٦٧ - ١٩٥٦) فهو يأخذ على الأدب المعاصر توجهه إلى المشاعر أكثر من العقل، ويرى فى ذلك استقالة المثقفين «وخيانة الكتبة». وقد أدى به

تناول الأدب على هذا النحو إلى الإدلاء بأحكام متحيزة وقاسية.

٤ - أحزاب و متحزبون

لا توجد ديمائية أدبية لا تحمل فى طياتها فكراً سياسياً أو أخلاقياً أو دينياً؛ يختلط تاريخ النقد إلى حد ما مع تاريخ المدينة أو بالأحرى مع تاريخ الصراعات الأيديولوجية التى تشكل المدينة إطاراً لها. إذ حتى علماء القرن السابع عشر الذين كانوا فى الظاهر مهتمين فقط باحترام القواعد واللياقة الأدبية ساهموا فى تدبير مكائد، دخل فيها كولبير Colbert وريشوليو Richelieu بقدر ما استغلوا أرسطو. وأعطت الأكاديمية الفرنسية مكانة رسمية نوعاً ما للنقد الذى أصبح إلى حد ما أداة الأمير. كانت مساهمة الدولة متعددة الأشكال، وقد أعد شبلان Chapelain لائحة من الكتاب الذين سيستفيدون من فضل الملك، والحكم الرسمى قد يكون فخرياً - نذكر هنا المسابقات بين المساويين الإغريق - وقد يؤدى إلى الرقابة: المحاكم «حاكمت» Les Fleurs Du Mal و Madame Bovary وبعد يوم ١٨٥١/١٢/٢ تشكلت لجنة مهمتها الحكم على الأعمال المخلة بالتقاليد والمسيئة للدين والkehنة المحترمين والمزيفة للتاريخ.

غير أن هناك شخصيات كثيرة تضع نفسها تلقائياً فى خدمة قضية ما. ورأينا، فى بداية القرن التاسع عشر، الايديولوجيين، ورثة الثورة وذهنية التنوير، يعارضون أنصار تجديد الملكية أمثال جوبير Joubert (١٧٣٤ - ١٨٢٤) الذى لم يمنعه مفهومه الأفلاطونى الجديد للشعر من التمييز بين الأذهان الزائفة «فلاسفة عصر التنوير» و «الأذهان الصالحة» (كبار الكلاسيين)، لقد بقيت الميول الملكية حية معظم الفترة الأولى من القرن واستغل ارمان دو بونمارتان Armand

de Ponmartin محرر اليوميّات فى مجلة "La Revue des deux

Mondes" مركزة للتهجم على الرومانسية وعلى ذهنية عصر التنوير التى يحملها مسئولية الأعمال التخريبية الأخيرة، وكلف نفسه بمهمة إعادة النظام الاجتماعى والأخلاقى فى الأدب. ومن نقاد هذا التيار:

Barbey d'Aurevilly ، فبرغم صرامة قناعاته (فى النقد، يرفع شعار «الصليب، والميزان، والسيف») فإنه يبرهن عن استقلالية كبيرة فى آرائه ويتحاشى تكليل رأس كل قضية بالقوة؛ والحرية التى تميزت بها لهجته لم تكن معروفة بين مثل هذه الجماعة، ولم يفتح النقد طوال القرن على التيارات التقدمية سواء كانت من وحى ملكى أو محافظ. وقد لاحظ رينار Renard أن النقد المسنود «بالصحافة مستقيمة الرأى والمريحة»^(٢١) كان محافظاً. إلا أنه يجب التذكير بالأعمال النقدية لزولا Zola ("Mes haines" ١٨٦٦) وفرلين "Les poètes maudits" Verlainé (١٨٨٤)، ونشاط فاليس Vallés الصحفي الذى كان يضلّله أحياناً مزاجه (إذ رأى فى بودلير Baudelaire مثلاً فاشلاً، ورجعياً، ونصيراً للإكليروس).

مع مجيء الجمهورية الثالثة، غلب النفس القومى فى النقد الملكى؛ فتجاوز كل من لوميتير وبرونييتير Lemaitre و Brunetière الخلافات النظرية وسجداً معاً أمام «الفكر الفرنسى». إن هذه العبادة نفسها هى التى أرشدت منذ نشأتها مجموعة «العمل الفرنسى» (Action Française) وكان موراس Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢)، من الذين أسسوا هذه المجلة فى عام ١٨٩٩. وكان فى البداية معجباً ببودلير Baudelaire ومتحمساً لشوينهاور Schopenhaur ولشكوكية فرانس Anatole France وياضمامه إلى المدرسة الرومانية عاد إلى

كلاسية موسّعة وإلى كاثوليكية مرتكزة على ميوله النظامية أكثر منها على الإيمان، وأصبح عنواً لدوداً للتقليد الرومنسى، «المتانث»، والذي رأى فيه عاملاً فوضوياً مؤذياً للعقل وللقيم القومية. وكان دوديه

Daudet من مؤسسى مجلة Action Francaise أيضاً (١٨٦٨ -

١٩٤٢): كتب سيرة شكسبير Shakespeare الذاتية، واكتشف مواهب جديدة (بروست Proust)، لكنه أظهر حدة كبيرة فى الهجوم الذى شنّه على مجمل الإنتاج والأدبى للقرن التاسع عشر مسنوداً ببراعة كلامية نادرة. أما ماسيس Henri Massis (١٨٨٦ - ١٩٧٠)، فقد دفعته عقيدته الكاثوليكية والقومية إلى التهجم على كل من يظن أنه سبب للانحلال الأخلاقى: رينان Renan وفرانس France وجيد Gide، ورولان R. Roland ودو هاميل Duhamel وبندا Benda وحتى باريس Barrès. وفى كتاب بعنوان «الدفاع عن الغرب» (١٩٢٧) "Défense de l'occident" شجب التأثير الانحلالى للشرق وللشيوعية مما جعله يقف مع موراس فى صف عملاء المحتلين النازيين.

٥ - مسلمات وأوهام

نظراً لتنوع الأحزاب والأذواق والمثل، نستخلص بسهولة أن النقد التقديرى لا يشعر بحاجة إلى الاستناد على نظرية متماسكة للأدب، فى الواقع، فشهد ظهور واستمرار مجموعة متواضعة من المسلمات والأفكار المسبقة تشكل ذخيرة ركيكة من الأفكار التى عرف الكثيرون، ولا يزالون يعرفون، كيف يكتفون بها.

هناك أولاً الإيمان بطبيعة إنسانية أزلية ومماثلة فى كل مكان زمان. وهذه الاستمرارية هى التى تؤمن فى نظر بوالو Boileau النجاح الدائم للروائع، وفى آخر المطاف، هذا يعنى أن الحكم الوحيد

على الصعيد الأدبي وفي جميع المجالات الأخرى هو الأجيال القادمة. وقد يخلط سواد الناس، لفترة معينة، بين ما هو زائف وما هو حقيقي، فتنتال اعجابه أشياء سيئة، إلا أنه مع مرور الزمن، يصبح من المستحيل إلا ترضية الحسنات»^(٢٢) وفي القرن التالي، وضع الايديولوجى كابانى Cabanis (١٧٥٧ - ١٨٠٨) أسس نظرية الفنون حول معرفة الطبيعة الإنسانية، والإدراك، والانفعالات.

ومن جهة أخرى، نعلم أن الثورات الأدبية تتم تحت شعار الواقعية ويؤكد D'Aubignac أن القواعد تبقى بسبب تناسبها مع الطبيعة. واعترض Fénelon على التصنع الغزلى فى المسرح لأن «الآلم العميق لا يستخدم أبداً مثل هذه اللغة» فباسم الحقيقة، وضع ديدرو Diderot نظريته للدراما، واقترح الرومنسيون مزج النهوج وحدد الطبيعيون جمالية الرواية. فهل يرد البعض على ذلك بقولهم إن الواقع ليس جميلاً بالضرورة؟ يحدد القس باتوه Batteux (١٧١٣ - ١٧٨٠) فى دراسته حول الفنون الجميلة ومبدئها الواحد (١٧٤٦) "Traité des beaux - arts réduits a un même Principe" إن مايجب محاكاته ليس «حقيقة ما هو موجود» بل «حقيقة ما يمكن أن يوجد»، أى محاكاة «الطبيعة الجميلة»، أما فيما يتعلق بتعريف الجمال، فيجب الاكتفاء بمعرفة أنه «نقطة ثابتة، فريدة، لا تتغير ولا يمكن نقلها دون إفساد صورتها» (نوديه Nodier) أو أن القدماء أعطونا «مبادئ الجمال الحقيقى»، (Népomucène Lemercier، ١٧٧١ - ١٨٤٠) أو - وهذه ثورة - أن «الجمال ليس خادم الحقيقة» (Leconte de Lille).

أخيراً، بتأكيد أن «الكلام لا يكون جميلاً إلا بقدر ما نشعر بما نقوله»^(٢٣) فتح روسو Rousseau الطريق أمام أسطورة المبدع التى

كرستها الرومنسية ثم تبناها النقد فلم يكف عن طرح المسألة المغلوطة حول طرق الكاتب. هكذا، وبدون خشية الوقوع فى التناقض، جرت العادة فى الكلام عن الأدب وكأن المؤلفات هى قبل كل شيء تعبير عن روح الكاتب وعن أفكاره بما يوحي بأن شخصيات العمل الأدبى كائنات حية وبالطبع فإن هذه الأفكار ليست كلها مشتركة بين جميع النقاد إذ يدافع كل منهم عن مفهوم شخصى، بدرجة أو بأخرى، للأدب. يبقى أن المسلمات التى بيّناها بإيجاز قد حازت على الشرعية التى تتمتع بها البديهيات، من قرط ما تكررت.

وقد تبين لنا أن بولان Jean Paulhan كمدير لمجلة NRF ثم كمشارك فى السر، فى تأسيس دار نشر مينوى Editions de Minuit (١٩٤١)، كان منظراً لامعاً فى مجال اللغة والأدب. وقد حمل بطريقة ممتعة على زمرة الأوباش التى يقصد بها النقاد السابقين وأشار إلى التعايش بين العملاء والجهلة، وبين الهواة والدجمائين، إلخ، مضيفاً «أنهم كانوا جميعاً يلتقون عند نقطة محددة ويربط بينهم قاسم مشترك، يتعدى الاختلافات البسيطة، ألا وهو أنهم كانوا جميعاً على خطأ»^(٢٤) ثم أعطى أمثلة عديدة عن غباثهم المدهش... لنلاحظ فقط أن الأجيال التالية قد حكمت وأسقطت من ذاكرتها جميع هؤلاء، من يقرأ اليوم القس باتوه Batteux أو سان مارك جيراندان Girardin أو سارسى Francisque Sarcey ؟ هذا وقد اقتصرنا فى هذا الفصل على ذكر أسماء النقاد الذين توقف عندهم المؤرخون المتخصصون فى هذا المجال^(٢٥). هذا النسيان طبيعى جداً فى النهاية: إذ نكرر قولنا بأن الناقد يكتب لعصره، فهو يعمل عملاً إعلامياً ويعرض الأذواق، ويصارع من أجل الأفكار. إن فضول العلماء يجعلهم دون

غيرهم مهتمين بنقد الماضي، وذلك لاهتمامهم بتاريخ الأفكار،
ويمصير المؤلفات والنهوج. وأحياناً يكون هذا النسيان ظالماً: إذ يوجد
بين النقاد مواهب حقيقية، ولا نتكلم هنا عن البصيرة - وأكثرهم
بصيرة ليسوا بالضرورة الأكثر موهبة - بقدر ما نتكلم عن القرينة
الهجومية وعن جودة التعبير عن حساسية أصلية.
ومن الصفحات التي تعد في تراثنا الأدبي نجد أسلوب دوديه
Daudet المثير، ونقد أوريفيلي d'Aurevilly اللاذع، الشرس (١٨٦٤)
Lemaitre وحداقة لوميتير ("Les quarante medaillons de' Academie")
قارئ راسين Racine. هناك أيضاً الأشكال النقدية المختصرة التي
قد تكون الأكثر فعالية وثباتاً في الذاكرة، كالمقاصد الهجائية وحتى
الأشكال البدائية الخالصة (والأقل غموضاً) كالتصفيق والصفير.

مراجع الفصل الثالث

- (1) "Oeuvres diverses" . t. i. p. XIV
- (2) 1637 "La Suivante" المقدمة الإمدائية لسرحية
- (3) Dictionnaire Philosophique 1763 مقال «التقدم»
- (4) مقال حول "Les Annales" للكاتب Dussault يونيو ١٨١٩
- (5) "Mademoiselle de Maupin" 1835 مقدمة
- (6) Théophile Gautier "L'Illustration 1867
- (7) Réflexions sur la critique 1922
- (8) "L'Artiste" 18/10/1857 مقال حول Madame Bovary في مجلة
- (9) Contre Saint - Beuve
- (10) "Le Temps Retrouvé"
- (11) Recueils de poésie chrétienne et diverses d'inspiration janséniste
- (12) ibid t II, p. 37
- (13) Les Contemporains 2em série, 1887
- (14) ibis
- (15) "Journal" - 1887 مقدمة اليوميات
- (16) La vie littéraire , IIIp. 13
- (17) Préface du livre des masques 1ère série - 1896
- (18) "Xénies" P. 209
- (19) "Messages" p. 21
- (20) "Le Théâtre De Maurice Boissard" t.11, p. 124
- (21) "Revue Socialiste" 1894
- (22) "Réflexions sur Longin" "Preface de 1701
- (23) "Pensées d'un esprit droit" L. II
- (24) E. F. ou la critique 1945
- (25) ممن ندين لهم بالكثير :
- P. Moreau: "La critique Littéraire en France" 1960
- Arman Colin, 1960 et Roger Fayolle: La critique littéraire, 1964

الفصل الرابع

المفهوم

فى الوقت نفسه الذى كان زولا Zola يتمنى فيه وجود «الأدب الذى يتحكم فيه العلم»^(١) ، ويعد محاولات «تين Taine ورينان Renan التأويلية»، عاد النقد ليغرق فى دائرة الفقهاء والتأثيريين. صحيح أنه فى ذلك الوقت. لم يكن التفكير حول اللغة أو الأدب متعلقاً إلى حد كبير إلا بالمعيارية وإنه من غير المجدى البحث فى هذه القراءات عن شىء يتجاوز الحكم الأخلاقى أو الجمالى، أو فى أحسن الأحوال المحاولة المتناسقة لفهم الإنسان من خلال العمل الأدبى.

وقد حصل الانقطاع فى بداية القرن العشرين مع ظهور وتطور العلوم الإنسانية وبالأخص - العلوم الألسنية. فعندما حدد سوسير Ferdinand de Saussure المهمة الأولى للألسنية «بتعريف نفسها وحصر موضوعها»^(٢) كان يحول ميدان أبحاثه إلى علم - وبالتالى غير معيارى - ويمنحه مادة خاصة للدراسة، أى اللغة، ككل قائم بذاته وكقاعدة للتصنيف^(٣) ولكن عندما أصبح من الممكن حصر نوعية اللغة أصبح من الممكن أيضاً التطلع إلى تحليل جميع الوقائع اللغوية بالدقة نفسها. عندئذ وجدت ميادين جديدة للبحث - اجتماعية ألسنية، جغرافية - ألسنية، نفسية - ألسنية، سميائية، إلخ - وأسند إلى كل منها القيام بتحليل مجال معين. وأصبحت الشعرية مكلفة بدراسة الأدب بمفهوم «علم الخطاب الأدبى»^(٤) وقد نجم عن هذا تحول جذرى إذ لم يعد الأمر يتعلق بتمييز هذا المعنى أو ذاك، بل أصبح يتعلق «بوصف مقبولية الأعمال الأدبية»^(٥) أى بكشف الإمكانات الملائمة تبعاً «للمنطقية الكبرى للرموز». وهكذا وقع انشقاق أساسى بين «علم الأدب الذى هو فى طريقه إلى التكوين، والنقد. إذ أن الأول «يعالج المعانى» بينما الثانى «ينتجها»^(٦)

فالمسألة لم تعد تتعلق إذن بمنهج جديد كما قيل كثيراً، بقدر ما تتعلق بسلوك جديد يتضمن حصر الموضوع. من هنا تكاثرت التعريفات حول المصطلحات التي كانت تبدو واضحة كالآدب، والنص، والمعنى، إلخ. كما برز تحليل الموضوع بتماسك ودقة، ومن هنا ضرورة إيجاد مفردات تكون عملية وفعالة على غرار العلوم المجردة، بما يؤمن فهما أفضل لهذا الموضوع.

١ - نحو علم الآدب

يشكل النص الأدبي، قبل أن يعنى شيئاً ما، عملاً لغوياً منظماً طبقاً لقواعد خاصة به: إذ يجب اعتبار شخصية ما فى الرواية ككائن مصنوع من الكلمات، أى كصيفة لغوية، قبل إخضاعها للتحليل النفسى. فالتأمل فى الآدب يفترض إذن التأمل فى اللغة.

(١) النظام الألسنى:

هذا بالتحديد ما حاول إنشاءه دى سوسير de Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) فى محاضراته حول الألسنية Cours de Linguistique générale. صدر هذا الكتاب فى عام ١٩١٦ وتم إعداده على أساس المحاضرات التى دونها طلابه والملاحظات التى كتبها بنفسه. وكانت هذه المحاضرات قد أُلقيت بين عامى ١٩٠٦ و ١٩١١. لقد دحض سوسير المناهج النحوية القديمة المرتكزة على «الاستخدام الصحيح» للغة وتلك المتعلقة بفقه اللغة Philologie (*) التى فى نظره لا تعنى

(*) Philologique: فى الفيلولوجيا: (١) فقه اللغة التاريخى والمقارن - (٢) دراسة اللغة وعلى الأخص بوصفها أداة التعبير فى الآدب وحقل من حقول البحث يلقى ضوءاً على التاريخ الثقافى - (٣) دراسة الكلمات وأصلها والمترجمة نقلاً عن القاموس الفرنسى.

كونها عملية تدوين المصطلحات. وجعل Saussure من الألسنية «الدراسة الداخلية والمتزامنة لنظم العلامات التى تشكل حالات اللغة»^(٧) لن نتوقف هنا عند بعض المفاهيم الأساسية لدراسة الألسنية^(٨) كالمقابلة، مثلاً بين التزامن والتعاقب، لكننا نشير إلى أن Saussure أبرز مصطلحين كانا منطلقاً لإنشاء نظرية تحليل النصوص.

هناك أولاً مفهوم «النظام» الذى يشدد على الاعتماد المتبادل لجميع الظواهر اللغوية بين بعضها البعض، بحيث «ألا تنتج قيمة كل منها إلا عن الوجود المتزامن للظواهر الأخرى»^(٩) وهكذا يبرز منهج يعكس المراحل إذ أنه «يجب الانطلاق من الكل المترابط للحصول، من خلال التحليل، على العناصر التى يتضمنها»^(١٠). وهذه «العناصر» يسميها Saussure استناداً إلى مصطلحات الفيلسوف الأميركي بيرس C.S.Pierce (١٨٣٩ - ١٩١٤) العلامات: وهى التى تشكل الوحدة اللغوية. ولكن ما هى العلامة؟ قبل كل شئ، هناك «تجمع» بين جزئين: صورة صوتية «الدال» ومفهوم «المدلول». ومن جهة أخرى تتسم العلامة بتعسفيتها «لا توجد أية علاقة داخلية بين الدال وتمثله فى الواقع كما تدل التبدلات من لغة لأخرى»، واستقراريتها «ليس باستطاعة أحد تبديل العلامات إرادياً»، ثم لا استقراريتها «المرتبطة بالتطور الدلالي واللفظي مع الزمن».

تتنسق العلامات فى نظام تبعاً «لسبب نسبى»: هكذا إذن تبدو اللغة. بل هكذا أيضاً يبدو «أى نظام للعلامات. ومهما كان جوهره، مهما كانت حدوده»^(١١). وبالتالي الأدب الواقع عند ملتقى الألسنية «التي ستكشف عن بناء»^(١٢) والسميولوجيا «التي ستبين معانيه» من

هنا التطورات العديدة التى عرقها تحليل النصوص انطلاقاً من العلوم المنبثقة من الألسنية «علم المصطلحات لهسليفت وتحويلية تشومسكى Chomsky وتوزيعية هاريس Harris إلخ. (١٣) يمكننا إذن تجميعها فى قطاعين كبيرين، الأول: ينطلق من نشاط اللغة نفسها ويشبع مستويات القول بالمقابلات العديدة مثل خطاب / حكاية (١٤) ، أو مروي / مفسراً (١٥) والآخر يهتم قبل كل شىء بنشاط بعض العناصر الخاصة بالخطاب وحده: المسائل المتعلقة بالزمن (١٦) . ويتصيفية الشخصيات (١٧) ويتسلسل الحكايات (١٨) . وبالعلاقة بين الراوى والقارئ، أو بين الراوى والشخصية... إلخ (١٩) وكأن النقد بعد أن ميزوا لفترة طويلة «الشىء» الذى يقال فى الأدب، أصبحوا مهتمين بـ «كيف يقال هذا الشىء» ومن هنا يأتى مصطلح «تحليل النص» لوصف الطرق الجديدة. تحليل وليس نقد. النص بدلاً من الأدب. علينا أن نتفحص هذين المصطلحين الأساسيين لنرى مم يتكون التحليل المذكور «أهدافه، منهجه، توجهاته المختلفة»، وخاصة للإجابة على السؤال الجوهرى: ما هو النص؟

٢) المدارس الشعرية الجديدة:

سارع منظرو التحليل الأدبى بالمطالبة بالميراث الذى تركه Saussure ، ثم قاموا بدورهم بثورة كوبرنيكية: فكونهم لم يعودوا ينظرون إلى الأدب كمعطى مجرد، جعلهم يحاولون الكشف عن طريق الأحداث الخاصة بهذا المجال. هكذا نشأ مفهوم الأدبية "littérarité" الذى يؤدى عند ياكبسون Jakobson (٢٠) إلى تحديد «ما الذى يجعل من عمل معين عملاً أدبياً». تحليل الأدبية ليس إذن إلا تخصصاً فى مجال الشعرية التى عليها بالنسبة لـ Jakobson أيضاً، أن تجيب على

السؤال الآتى: «ما الذى يجعل من مرسله كلامية عملاً فنياً»^(٢١) إن الأدبية هى موضوع اهتمام الشكلايين الروس (Formalistes russes)، «المدرسة التشكيلية الألمانية أو «المدرسة المورفولوجية الألمانية» (école morphologique allemande) وتيار النقد الجديد الأمريكى (New criticism) ومنذ الستينيات، الذين وصفوهم فى فرنسا بـ «البنويون "Structuralistes"».

أ - فى مقال كتبه ايكنهاوم Bikhenbaum فى عام ١٩٢٥ ، ولخص فيه عقد العمل الأول لجمعية Opoiaz^(٢٢) ، أكد أنه بالنسبة «للسكلايين» ليست مسألة المنهجية فى الدراسات الأدبية هى التى تشكل الأساس بل إنها مسألة الأدب كموضوع للدراسات.^(٢٣) هكذا وخلافاً للعديد من أتباعهم كان أعضاء جمعية Opoiaz يرفضون الشكلائية كنظرية جمالية للاهتمام «بابتكار علم أدبى مستقل انطلاقاً من الخصائص الذاتية للمواد الأدبية»^(٢٤) وينظر إلى العمل الأدبى على أنه موضوع، كئى موضوع آخر، فيصبح إذن مادة لتحليل معين يتم بواسطة عناصر وجدت خصيصاً لهذا الغرض. عندئذ وضعت مفاهيم الألسنية فى خدمة الأدب: بعض التعديلات كانت ضرورية لتحويل أداة اللغة إلى أداة للمخاطبة، ومما سهل الأمر هو كون «الأعمال الأدبية نفسها تشبه «جمالاً» ضخمة مشتقة من لغة الرموز العامة^(٢٥) لذلك لا سبيل للاندهاش عندما نرى «الشكلايين» يستخدمون مناهج الألسنية لتوضيح أدبية الرموز وتقديم الأعمال الأدبية «كنظام علامات، ومجمع للرموز، شبيه بسائر النظم المعبرة (...) ينشأ بارتكازه على بنية علماء بأن هذه البنية هى اللغة»^(٢٦) ويؤدى ذلك إلى تقسيم العمل إلى وحدات

قابلة للتحليل «أصعدة، ومستويات ووظائف.. إلخ» بحيث تسمح المقابلات والمقارنات بفهم خاصيته: «إن وظيفة كل عمل أدبي تكمن فى ارتباطه المتبادل بالأعمال الأخرى»^(٢٧) وعمل Jakobson منذ عام ١٩١٩، على التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية. وكذلك فقد حدد بروب Vladimir Propp القوانين التى تحكم بنية «القصة الشعبية»^(٢٨).

نظراً لأهمية كتاب بروب Propp حول «تشكيلية القصة» "Morphologie du conte" أو «مورفولوجية القصة» وأسبقيته فى مجال دراسة القصة يبدو لنا من المهم أن نتوقف عنده بعض الشيء.

نقض بروب Propp أسلافه لرؤيتهم المفككة «قبل توضيح مسألة أصل القصة من البديهي أنه يجب معرفة ما هى القصة»^(٢٩) أو لكونهم عملوا كهواة «يبدأ أغلبية الباحثين بالتصنيف، ويطبقونه على المتن»^(*) من الخارج، بينما فى الواقع يجب أن يستنتجوه منه»^(٣٠) وهو ييغى بالعمل على مائة قصة غرائبية شعبية من ديوان الروسى افاناسيف Afanassiev، تحديد ليس فقط بنية القصة.. مما يشكل على صعيد توضيح طبيعة القصة، تقدماً كبيراً جداً بالنسبة لما كان متوفراً عادة من جداول النماذج - بل وخاصة، تحديد قوانين هذه البنية. فبواسطة المقابلات والتحويلات المطبقة على أمثلة كالتالية:

«الملك يبعث إيفان Ivan ليعود بالأميرة، Ivan يذهب، وزوجة الأب تبعث ربيبته لتعود بالنار، الربيبة تذهب»، يبرز Propp الثوابت التى

(*) Corpus: متن، أى الجسم الرئيسى (الترجمة).

يسمى وظائف «تقتصر بالوظيفة، الفعل الذى تقوم به شخصية ما، والمحدد من زاوية مدلوله فى الحبكة»^(٢١) والتي تشكل العناصر الأساسية التى تنتظم حولها القصة. انطلاقاً من الوظائف، تنشأ إذا القوانين المكونة للقصة.

- عدد الوظائف محدود: يعد Propp ٣١ وظيفة من «الافتراق» حتى «الزواج». ورغم أنها لا توجد كلها بالضرورة فى جميع الأقاليم، إذ يلاحظ غياب بعض الحلقات فى عدد منها، إلا أن ترتيب ظهورها فى مسار الأحداث هو نفسه دائماً (وبالفعل، يصعب تصور أن يأتى «الممنوع» المشتراط عليه «بعد» مخالفة الشرط).

- هذه الوظائف نفسها تتوزع على شكل وحدتين مترابطتين «الممنوع / المخالفة، القتال/ النصر، النقص/ تعويض النقص إلخ) وتحدد دوائر العمل التى «توافق الشخصيات التى تنجز العمل». وكما أن عدد هذه الأعمال محدود فإن عدد الشخصيات محدود أيضاً. يحصى Propp شخصيات المعتدى «أو الشرير»، الواهب، المساعد، الأميرة (أو الشخصية التى يتم البحث عنها)، المفوض، البطل، والبطل المزيف. ويمكن إذا اقتراح تعريف للقصة الغرائبية: «أى تطور ينطلق من إثم أو نقص، مروراً بالوظائف الوسيطة للتوصل إلى الزواج أو إلى وظائف أخرى مستخدمة كحل لعقدة القصة»^(٢٢) هذا التطور الذى يسميه Propp «مقطعا» (*) قد يتكرر مرتين أو مرات عديدة فى القصة الواحدة، مما يجعل من بنية

(*) Sequences. «مقاطع»، «متاليات»، «حلقات» (الترجمة)

بعض القصص شيئاً معقداً إذ أن المقاطع تتسلسل أو تتداخل.
 الدراسة الدقيقة التي قام بها يروب Propp دراسة «تشكيلية»
 وليست إلا كذلك: وعلى أى حال فهو حريص على التذكير بهذه النقطة
 طوال كتابه. يبقى أن هذا العمل الصعب و«غير المثير»^(٣٣) قد فتح
 الطريق أمام عدد من المحاولات اللاحقة لمواصلته وتعميقه، وبالتحديد
 لمحاولات البنيويين الفرنسيين إذ أن «مقاطع» بارت Barthes
 و«عوامل» (actants) جريماس Greimas و«ثلاثيات» بريمون
 Brémont (*) انبثقت جميعها من التأملات حول العمل الذى أنجزه
 Propp وعلاوة على ذلك، فإن «تشكيلية القصة» بإجابتها على السؤال:
 «ما هى القصة؟ فتحت المجال أمام الدراسات التكوينية لتجيب على
 السؤال: «من أين تأتى القصة؟»^(٣٤)

ب - وهذا بالتحديد ما حاول أن يفعله جولز A. Jolles (١٨٧٤ -
 ١٩٤٦) فى كتاب بعنوان مميز، «أشكال بسيطة» "Formes simples".
 وبالألمانية "Einfach formen". لقد تم نشره فى عام ١٩٣٠، وكان أول
 بادرة كبيرة للمدرسة التشكيلية الألمانية التى كانت تنتسب فى الوقت
 نفسه إلى المثالية الألمانية وإلى نظريات جوته Goethe الطبيعية. وفى
 كل الأحوال، لقد اقتبس جولز Jolles من الكاتب المذكور مفهوم
 الشكل Gestalt القاضى بالابتعاد عن «الجانب التحركى لإبراز قاعدة
 النظام، وروابط النسق، والتمفصل الداخلى»^(٣٥). استبعد التشكليون
 الألمان المفترضات الجمالية («ما هو الجميل فى عمل ما؟» أو
 التأريخية «من هو الكاتب الفلانى؟» وأرادوا التعامل فقط مع المكونات

(*) Triade - ثلاثية - مجموعة من ثلاث وحدات، بينما وردت عند يروب الودعتان المترابطتان
 أو الثنائية (الترجمة).

الكلامية للعمل الأدبي: ورغم أن هؤلاء المؤلفين أنكروا أنهم من الأسلوبيين، إلا أن أعمالهم حذت إلى حد كبير حذو الأسلوبية "Stylistique" التي تجدد نشاطها في الثلاثينيات مع أعمال الألمانين شببترز Spitzer وفوسلر Karl Vossler^(٣٦) اهتم G. Muller بتحليل الفئات الزمنية^(٣٧)، وقالزل O. Walzel بالمسائل الروائية^(٣٨) وليمارت Lammert ببنى القصة^(٣٩).

جـ - نهضة الدراسات الأدبية في فرنسا التي اتسمت بها الستينيات والتي حملت في البداية اسم «النقد الجديد»^(٤٠) - وهو يشمل جميع المناحي المستندة على أحد العلوم الإنسانية - ثم انحسرت إلى التيار «البنوي» وحده، اتصفت هذه النهضة في المقام الأول «ببقظة الوعي والنشاط النظري»^(٤١) «من هنا الشق الخاص في بلادنا، الشق الذي يتضمن انقطاعاً جذرياً بدرجة أو بأخرى بين النقد الجامعي الذي مازال يقبع تحت الوطأة الشديدة للتاريخ الأدبي»^(٤٢) وهذا النقد الذي سموه بحق «الشكلاني - الجديد» والذي جدد بشكل مثير وعلى مستويات عدة قراءتنا للنصوص.

وبالفعل، ماذا تعني القراءة؟ أولاً، إنها ليست للكتابة، وبالتالي لا يستطيع القارئ، أن يعتبر نفسه قارئاً عادياً: والقراءة في الصمت الذي يرافقها، ليست إلا امتداداً للعمل الأدبي نفسه، «فإن نقرأ يعني أن نرغب، أن نريد أن نكون العمل، أن نرفض تجاوز العمل بالخروج عنه بأية كلمة غير الكلمة المكونة للعمل»^(٤٣) والذي نراه يرتسم جانبياً وراء هذه القراءة المثالية، ليس هو قارئاً معيناً، وليس فلاناً أو فلانا من القراء، ولكن «وظيفة القارئ»^(٤٤) المتضمنة في النص والتي تستطيع الاستناد عليها أية قراءة موضوعية للعمل، أو التي تحاول

أن تكون كذلك.

وإذ تبدو القراءة عكس الكتابة، فمن غير الممكن أن تتطابق القراءة مع مشروع الناقد الذى، رغم أنه ليس إلا قارئاً معيناً، اختار أن يحول قراءته إلى كتابة، أى أن «يقول شيئاً آخر لا يقوله العمل الأدبى»^(٤٥) «أو حسب تعبير بارت Roland Barthes فإن الانتقال من القراءة إلى الكتابة يعنى تغييراً فى الرغبة، يعنى ألا يعود المرغوب فيه «عند الناقد» هو العمل الأدبى ولكن خطابه الخاص»^(٤٦) عندئذ نفهم لماذا ثابر القراء الذين يطالبون بإنشاء «علم للأدب» فى المقام الأول، على صياغة موضوع شعريتهم نفسه «فبدأوا بأعمال بارت Barthes حول راسين Racine وتفسيرات جينيت Genette حول أعمال بروسست Proust ومرورا بقراءة تودوروف Todorov لكتاب Les Liaisons dangereuses لا يوجد عمل واحد لا يُعد نظرياً وفى الوقت نفسه تطبيقاً لهذه النظرية»، وعلى تحديد المفاهيم المكونة للحقل الأدبى «نظرية النهوج، والخطاب، والتحليل... إلخ» بدلا من أن يقدموا لنا مرة أخرى شيئاً جديداً حول هذا الكاتب أو ذاك: فالذى يهمهم هى المؤسسة التى كتبها راسين Racine وليس نقل شخص Racine إلى إطار عمله، وتكوين الخرافة أكثر من إسقاط أوهام كازوت Cazotte أو موباسان Maupassant . وهكذا تم استبدال المقابلة التقليدية الكاتب/ الناقد بثلاثية الكاتب / الناقد / العالم، إذ لا يهتم هذا الأخير بدراسة معنى معين بقدر ما يهتم بإبراز القوانين المكونة لعمل إبداعى ما والشاملة لكل المعانى فيعيد لنا ما أحسن بارت Barthes بتسميته «متعة النص».

تحليل الخبر(*)

كما رأينا، فإن الألسنية تتوقف عند أدنى تمفصلات اللغة «العلامات». وبالمطبع، فقد أنكب خلفاء سوسير Saussure على دراسة تمفصلات أكثر تعقيداً، مثل الجملة لكونها، حسب مفهومهم لها، حقل الاستبدالات، والتحويلات والتركيبات، إلا أن الأمر كان يحتاج إلى تحديد وحدة مختصة بالتحليل الأدبي تسمح باستخدام المنهج المنحدر من الألسنية وتطبيقاتها. ولهذا الغرض تم الاحتفاظ بمفهوم النص. فقد تم تثبيت المصطلح منذ عام ١١٧٥، إلا أن التعريفات المتعلقة به، والمحاولات لفهمه لم تتعد الصعيد المفرداتي (**).

(١) النص: من النسيج إلى «البنية»:

إذا رجعنا إلى قاموس ليتريه Littre نجد أن النص مكون من «نفس كلمات مؤلف ما، أو كتاب ما، بوصفها شيئاً متميزاً عن التعليقات والتفسيرات الصادرة حولها» ويحصر المعنى، فإن المصطلح ينطبق أيضاً على الكتب المقدسة. وبالتالي فليس هناك أى تأكيد لأصله اللاتيني (ف فعل Texere يعنى «نسيج») الذى يحاول النقد المعاصر استرجاعه مع فكرة البنية والمفاهيم المنهجية التى أبرزتها كريستيفا Julia Kristeva (المولودة عام ١٩٤١).

(*) المقصود بالخبر (Récit) هنا هو «القصة المقصودة» والتى تختلف عن العملية السرابية إذ أنها لا تقتصر على ما يرويه الراوى كشخصية داخل العمل الأدبي وإنما تتعلق بجميع العوامل اللغوية الأدبية التى تتحكم فى الخطاب السردى علماً بأنّها من فعل مؤلف العمل الأدبي، ونستطيع أن نقول إذن إن الخبر هو المنهج، أو الشكل الذى يختاره الأديب ليقيم عمله الأدبي (انظر لاحقاً فى النعرة المتعلقة بـ «حالة الراوى»، الفرق بين «الخبر» و«المحاكاة» (الترجمة).

(**) (أى أن تلك التعريفات والمحاولات لم تتطرق للعلاقة التى تربط معانى مفردات اللغة المستخدمة فى النص بتركيب الجملة وبالنسبة الكلية للنص (الترجمة).

لاحظ بنفينيست E. Benveniste^(٤٧) أن الاسم - «بنية» Structure قد طغت عليه بسرعة الصفة المشتقة - «بنوي» Structural والتي أدت بدورها إلى تشكل المصطلحين - بنيوية «اسم» Structuralisme . وبنوي «اسم وصفة» (Structuraliste) - ولكن، ورغم التضخم الذي أصاب المصطلح خلال السنوات العشر الأخيرة، فلا يزال البحث مستمراً عن تعريف أدبي للبنوية. فإن كانت الكلمة لا تسبب مشكلة على صعيد الالسنية - إذ أن «بنية اللغة» تعنى بالنسبة لهمسليف Hjelmslev «كياناً مستقلاً عن الارتباطات الداخلية»^(٤٨) .

غير أن اتساعها إلى العلوم الإنسانية الأخرى فرض تعديلات بحيث تترافق مع خاصية كل مجال وفي كتابه حول «علم الإنسان البنيوي "Anthropolgie Structurale" ، أكد شتراوس - Claude Lévi Strauss مجدداً العلاقة بين البنية والنظام، واقترح أن نرى في الأولى مجموعة من «العناصر بحيث أن أى تعديل يطرأ على إحداها يستتبع تعديلاً على الأخرى»^(٤٩) «وأخيراً، نصل مع ويلك R. Wellek ووارين A. Warren إلى فهم للمصطلح وفقاً لمقاييس أدبية ترى في البنية اتحاد «المضمون والشكل المنظمين لأغراض جمالية»^(٥٠)

البنية تستند إذن على مفهوم متجمد للنص - إذ أن مجموع العلامات التي تكونه تحدد دلالاته ولو تعددت هذه الأخيرة - وهو مفهوم يدحضه مفهوم «الإنتاجية» (Productivité): إذ يشكل النص بالنسبة لكريستيفا Kristeva مجالاً لعمل ذاتي التولد، يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثيل لاستبدالها بتعددية المعانى التي يستطيع القارئ، وحتى الكاتب إيجادها انطلاقاً من سلسلة جامدة

ظاهرياً. عمل النص هذا - المستمر، والمستقل، عن مؤلفه (كلامياً أو كتابياً) تسميه كريستفا Kristéva «الدلائلية» (Signifiante) (*) الدلائلية، بعكس الدلالة، لا يمكن أن تقتصر على الاتصال، والتمثل، أو التعبير: تضع الفاعل في النص لا كانعكاس ولكن كخسارة (٥١) وتستخرج كريستفا Kristéva من مفهوم الإنتاجية، تمفصلاً ثنائياً أساسياً: «النص الظاهري» "Phéno - texte" (**) والنص التكويني "géo - texte" (***).

إذ تقصد بالمصطلح الأول مستوى القول الملموس، وبالثاني جميع ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية. عندئذ يصبح النص نقطة الالتقاء ليس فقط بين منتج ومتلقيه، بل وأيضاً بين النصوص المتعددة التي سبقتها أو القرينة منه والتي تربطها به علاقات غير متوقعة ولكن فعلية.

وهكذا تضع كريستفا Kristéva تجربة «التحليل السيمي» "Sémanalyse" عند الحدود بين السيميائية (إذ يبقى النص دائماً) نظاماً للعلامات والتحليل النفسى (فتصبح العلامة إطاراً للغرائز

(*) (Signifiante) قدرة حقل معين من اللغة على الإنتاج اللانهائى للمعاني. ويجب التمييز بين كلمة Signifiante وكلمة Signification التي تعنى الدلالة أو المعنى المباشر المحدد والمرتبطة بعملية الاتصال المباشر (الترجمة).

(**) (Phéno - texte) النص - الظاهري أو النسيج الظاهري «وهو النص الذى يمكن فهمه والتقاط معناه الظاهر بالقراءة العادية» (الترجمة).

(***) (géo - texte) ما تسميه السيميولوجيا أو السيميائية (ومى علم الدلالات والرموز بالنص التكويني أو النسيج التكويني وهو البنية العميقة لنص أو قول طويل. كما يدل هذا المصطلح أيضاً على العملية التي تولد، «النص الظاهري» (الترجمة).

الفردية أو الجماعية التي توظف رموزها الخاصة في هذا الإطار).
غير أن النص يشكل في المقام الأول، مجالاً معروضاً للتحليل
فيجب تحديد الوسائل المستخدمة لإشباع مستوياته المختلفة: ومن
هذه الرواية نرى أن حالة «الخبر» هي الأكثر وضوحاً.
(٢) مستويات التحليل :

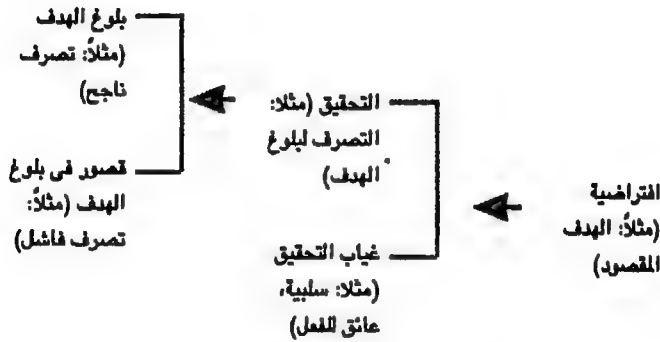
وإذ يتسم النص باستقلاليته الذاتية (فالخبر لا يعيدنا إلى المؤلف
ولا إلى أى واقع غير لغوي) وخاتمته (التي تمكن من تحليله ككل
حيث أن جميع عناصره معروفة) يجب إخضاعه للتجزئة إذا أردنا
دراسته: فعلى طريقة ديكارت Descartes الذي كان «يقسم
الصعوبات» سنحاول «تعريف أصغر الوحدات السردية»^(٥٢) ، ثم
نوسع التحليل بالانتقال من المستوى «الكلامى» إلى المستوى
«التركيبى النحوى» (سيطلعنا هذان المستويان على توافق الوحدات
تبعاً لتوجهات ثلاث على الصعيد الحيزي، والزمني والمنطقي) لكي
نصل أخيراً إلى المستوى «الدلالي» الذي يشكل ويحصر المعنى أى
العالم المدارى (*) للخبر^(٥٣) .

إذا اعتبرنا مع Barthes الذي يتبع منهج بروب Propp أن
الوحدة في حدها الأدنى تكمن في «الوظيفة»^(٥٤) ، فهذا يؤدي إلى
تكوين «نحو وظيفي» تكون غايته عرض جميع أنواع الحركات الممكنة
لأى خبر إن كان: وقد شكل هذا الموضوع محور الأبحاث التي قام
بها بريمون Claude Bremond (المولود عام ١٩٢٩) والذي توصل، بعد
تأمله «بمنطوق» الممكنات السردية إلى تكوين «منطق حقيقي للخبر»^(٥٥)

(*) المدارى : thématique (انظر- الجزء الثالث من هذا الفصل)، (الترجمة).

يحاول من خلاله «وصف الشبكة الكاملة للخيارات المعروضة منطقياً على راوٍ ما، وفي أية مرحلة من مراحل الخبر لكي يواصل القصة المبتدأة»^(٥٦).

ويتجميعه لوظائف بروب Propp في ثلاثية (افتراضية الفعل، الانتقال إلى الفعل، الإنجاز) يسميها «مقطعاً» أو «متتالية» وضع بريمون Brémont رسماً بدائياً، يسمح من خلال عملية تعددية (التسلسل، الترابط، التداخل) بالوصول إلى متتاليات مركبة تحدد بدورها «الألوار السردية» (الفاعل / المتلقى للفعل، المحسن / المفسد، إلخ)^(٥٧) التي تقودنا إلى درس الشخصيات:



٣) الشخصيات في الخبر:

عادة شخصية الخبر من خلال عدد من المواقف الخاصة بها (اسمها، وظيفتها الاجتماعية، مظهرها، إلخ...) والتي تكاد تجعلها كائناتاً فعلياً بلحمه وشحمه ويسهل بالتالي تضمينها وظائف نفسية. ومن وجهة نظر أكثر شكلية حاول البعض فهم الشخصية

(المختلفة دائماً عن مفهوم الشخص بمعنى الكائن الحي) من خلال تأثيرها على سياق الأحداث المروية: وهكذا تم تشبيهها بوظيفة نحوية وكما ينظم الفعل عمل الفاعل على المفعول به، ميز جريماس A.J.Greimas (المولود عام ١٩١٧) بين العوامل "Actants" المتعلقة بالنحو السردي^(٥٨) ، والممثلين الذين يجسدونها (بالمعنى الأصلي للكلمة).

لقد استرجع جريماس Greimas تحليلات بروب Propp وسوريو Souriau^(٥٩) وعمل على تكوين نظام بسيط من ستة عوامل بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بحتميات ثلاثة: (الواحد يفترض الآخر)، والتناقض (الواحد يذكر بصورته السلبية)، والمعاكسة (الواحد يستدعي عكسه).

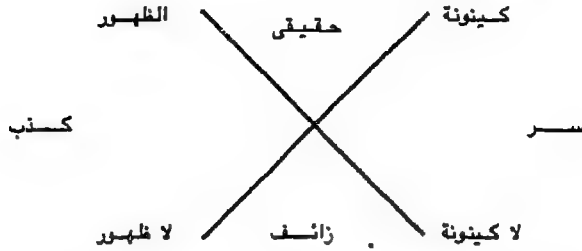
وهكذا نحصل على الرسم البياني التالي:



حيث تتطابق العلاقة المركزية مع شكلية الإرادة، بينما يتطابق الخط الأسفل مع شكلية السلطة، والأعلى مع شكلية المعرفة.

انطلاقاً من هذه العلاقات الثنائية، يوضح Greimas عملية الضغوط على المعاني ويخلصها في «مربع سيمائي» يصلح كنموذج

لجميع النظم التعبيرية. وإذ يتناول مثل التعارض بين الكينونة والظهور، يقترح Greimas ألا نرى فيه أكثر من «لعبة أقنعة» حيث تتوزع جميع أدوار العوامل^(٦٠).



ولنا أن نتصور كيف يمكن استخدام مثل هذا الرسم للإفادة من مسرحية: «لعبة الحب والصدفة» مثلاً يبقى أن نبحث الحالة الخاصة المتعلقة بالشخصية - سواء كانت ممثلة في الخبر أو غير ممثلة - والتي بدونها يكون الخطاب مجرد فرضية: وهذه الشخصية هي الراوى.

٤) حالة الراوى:

لم يميز النقد المتخصص في السيرة الذاتية لفترة طويلة بين المؤلف (ذى وظيفة اجتماعية غير لغوية) والراوى (ذى وظيفة لغوية خالصة)، مما أدى فيما يتعلق بنصوص كالمذكرات أو اليوميات الشخصية إلى الانتباه إلى البعد الذى يفصل بين معرفة الراوى وسلوك البطل المنغمس فى حاضر الخبر.

فيما يخص الراوى، هناك ضرورة لتحديد موقعه بالنسبة لشخصياته (مسألة زاوية الرؤية). وبالنسبة لما يرويهِ «أى للخبر» «مسألة المستوى» وبالنسبة للمخاطبة. تمكنا نظرية زاوية الرؤية من

تحديد ثلاثة أنماط رئيسية للعلاقات التي تربط الراوى بالشخصية:
إما أن الراوى يعرف أكثر من الشخصية (وهذا ما يميز الخبر
التقليدى) وينظم الحبكة حسب رغبته ودون أن يخطئ منطقاً الخاص
ابدا «عندئذ نتكلم مع بويون Jean Pouillon» عن الرؤية من
الخلف^(٦١).

وإما أن الراوى يعرف أقل «أو على أى حال يقول أقل» من
شخصيته «وهذا ما يميز أى نص يدعى «الموضوعية» ومن هنا
مصطلح «الرؤية من الخارج».
وأخيراً قد يعرف الراوى بمقدار ما تعرف شخصيته،
فيتبنى وجهة نظر بطله مما يبرر استخدام عبارة «الرؤية من
الخارج».

ومن البديهي القول بأن الراوى يستطيع، فى خبر معين، تبديل
زاوية رؤيته، فيوسع أو يقلص «البؤرة السردية»^(٦٢) حسب متطلبات
السرد: هذا هو الحال مثلاً فيما يتعلق بالخبر عند Stendhal وقد
سبق وحلله Georges Blin بشكل رائع: تبعاً للظروف، وقد يتبنى
الراوى وجهة نظر مطابقة لتلك التى يتبناها أبطاله، أو يختار أن
ينفصل عنهم وينفرد برؤيته الخاصة ليتسنى له أن يرى بشمولية
وحرية أكبر الوضع الذى تبدو الشخصية منغمسة فيه كلياً^(٦٣). وقد
تجاوز جينيت G. Genette «المولود فى عام ١٩٣٠» مسألة «زاوية
الرؤية» وحدها وأراد تعريف الراوى بانتمائه الثنائى: فيدرس وضعه
مقابل الشخصية «التي لم تعد مطروحة بمقياس المعرفة مثلما كان
الحال سابقاً، ولكن بمقياس وجودى» ووضعه مقابل القصة التى

يرويهها. واختار جينيت Genette أن يسمى diégèse (*) القصة التي يحكيها خطاب الراوى وحدد أربعة أنماط رئيسية من الصور:

- راو من الخارج، وهو يروى قصة من الدرجة الأولى (مثل الراوى فى القصة التى كتبها فولتير Voltaire تحت عنوان "Candide").

- راو من الداخل، وهو يروى قصة داخل قصة أخرى (مثل الفصلين ١١ و ١٢ فى Candide تحت عنوان «قصة السيدة العجوز» «وتابع مصائب السيدة العجوز» إذ يشكل هذان الفصلان كتلة متجانسة داخل البنية الروائية العامة).

- راو مماثل، الذى يروى قصة هو بطلها (مثل السيدة العجوز فى الفصلين المذكورين أعلاه من "Candide").

- وأخيراً، راو مغاير، وهو غريب تماماً عن المغامرات التى يرويها (مثل الراوى فى "Candide" الذى لا يشترك أبداً فى أحداث القصة).

إن التمييز بين خبر من المستوى الأول وخبر داخل الأول يفرض بدوره تحديد مُرسَل إليه مختلف حسب ما إذا كان الخبر يتضمن أو لا يتضمن مخاطباً للراوى: فإذا تضمنه سنتكلم عن «راو مرسل إليه» (**)(٦٤) داخلى وخارجى أو خارجى وهذا مهم وبالأخص إذا نظرنا إلى الروايات الرسائلية من نوع "Les Liaisons dangereuses".

(*) récit : diégèse : الخبر، الكلمة مقتبسة من اليونانية ومن الفلاطون وأرسطو بالتحديد إذا كان رأيهما أن الخبر (diégésis) يتعارض مع المحاكاة mimesis التى كان يعتبرها اليونانيون قمة الجمالية ممثلة على صعيد الأدب، فى المساة «اللاغريقية» (tragédie) (الترجمة).

(**) فوجدنا أنه من الممكن ترجمته بالراوى «المرسل اليه» مقابل «الراوى المرسل» فى الروايات الرسائلية (الترجمة).

(٥) زمن الخبر(*)

كما وإننا لم نخلط بين الشخصية، علينا ألا نخلط بين الزمن المعاش والزمن الروائي (٦٥) (**). وبما أن لا علاقة لهذا الأخير بالوجود تكون أجزاء الترتيبات (الزمنية) داخل الخطاب لتحديد محطاته الأساسية.

نستطيع، بعد عالم اللغة الألماني فاينريش Harald Weinrich (المولود عام ١٩٢٧) أن نقابل سلسلتين زمنيتين تتحكمان في خاصية أى قول: فهناك من جهة، «العالم المفسر» - الذى يتضمن صيغ المضارع «الحاضر والمستقبل» والماضى - ونجده أساساً فى المقالة essai والشعر، والشرح العلمى، وتكون وظيفته وضع المتلقى récepteur فى حالة من اليقظة، ومن جهة أخرى، هناك «العالم المحكى» - الذى يتضمن جميع الصيغ الزمنية الأخرى - والممثل أساساً فى الأشكال المختلفة للخبر - «الرواية والأقصوصة والقصة... إلخ».

والملاحظ أن استخدام سلسلة فى غير مجالها النظرى قد يكون مصدراً لمتعة أدبية أكبر: ففيما يتعلق مثلاً برواية كامو Camus «الغريب» L'Etranger نجد أنها مبنية كلها تقريباً على الفعل الماضى (صيغة «العالم المفسر») مما يجعل الرواية تتسم بطابع رواية القصة «المعلق عليها» (٦٦) .

إذا وضعنا جانباً الفعل كصيغة لنرى ما يترتب على استخدام

(*) المقصود هنا فى صيغة الفعل الدالة على الزمن الذى وقع فيه (الترجمة).

(**) (بالفرنسية المصطلح Temps يدل على الزمن والوقت وصيغة الفعل والحالة الجارية (الترجمة).

الصيغ من أثر على التلاحق فى أحداث القصة، سنركز اهتمامنا مع جينيت Genette على نقطتين لهما أهمية كبرى:

- أولاً: الترتاب الزمنى فى الخطاب الخبرى نفسه، والذى يمكن ألا يتمشى مع التسلسل الفعلى لأحداث القصة المروية. وفيما يتعلق بالتطابق التام بين الخطاب والقصة، نلاحظ أن هناك مخالقات ذات علاقة بالأحداث بين الخطاب والقصة، ونلاحظ أن هناك مخالقات ذات علاقة بالأحداث المستقبلية «أى أنه يبلغ عن حدث قبل وقوعه فى القصة» أو الماضية. وهذا له أثره على التنظيم البنوي للخبر إذ أنه من الممكن ألا تستند بنية الخبر إلا على تفاوت مستمر بين الترتاب الزمنى الخبرى والتسلسل الفعلى لأحداث القصة المروية. أنظر على وجه الخصوص إلى المخالقات العديدة الواردة فى مؤلفات بروست Proust لاستعادته أحداثاً ماضية أو إلى البنية المعقدة لرواية Sylvie لثيرفال Gerard de Nerval.

- ثانياً، المسائل المتعلقة بالمسافة الزمنية (durée) التى تحدد المسافات السردية بإنشاء علاقة بين الزمن أو الوقت الفعلى الذى يستغرقه وقوع الحدث فى القصة، وطوله «أى المسافة التى يحتلها» فى التسجيل الخطابى (*): هكذا تتحدد حركات سردية (***) رئيسية

(*) مثلاً يمكن أن يكون الحدث قد استغرق سنة فى واقع القصة، ويسجل فى صفحة واحدة، مما يقلل من أهميته نظراً إلى أن حدثاً آخر يكون قد استغرق ساعة من الزمن فى واقع القصة بينما يستغرق تسجيله ٥٠ صفحة مثلاً مما يشدد على أهميته. إذن فإن المقصود هنا بالمسافة الزمنية هو فى الواقع المسافة الخبرية أو السردية ويستثير الكاتب العلاقة التى جسدها فى كتابته بين المسافة الزمنية الفعلية والمسافة السردية بشكل يجعلها ذات مردود جمالى (المترجمة). (***) عندما يتكلم Genette عن «الحركات السردية» يفكر فى «الحركات الموسيقية» وقصده أن العلاقة بين الزمن الخبرى «المسافات السردية، الترتاب الزمنى فى الخطاب الخبرى» وزمن القصة تشكل الايقاع الروائى (المترجمة)

يبسطها جينيت Genette على النحو التالى «وهو يستخدم زخ غن زمن الخبر، وزق عن زمن القصة»^(٦٧) :

التوقف (*) (مقطع وصفى): زخ = (مسافة سردية غير محددة)،
زق = صفر - إذن زخ > زق

المشهد : زخ = زق

الموجز : زخ > زق

الحذف : زخ = صفر، زق = «مسافة زمنية غير محددة» إذن

زخ > زق

إذا أردنا تقييم هذه الإنجازات النقدية - علماً بأن تقييمنا لها سيكون مؤقتاً بالضرورة، إذ أن الشعرية المعاصرة مازالت فى مرحلتها الأولى - قد نميل إلى الاعتراف بثراء العمل النظرى ولكننا نلاحظ فى الوقت نفسه ضعف الكفاءة التطبيقية. وما يقوى ملاحظتنا هى الخاصية الاسمية المميزة التى يتسم بها هذا «النقد الجديد»: تسمية الأشكال، والنهوج والمفاهيم «ويذهب بعضهم إلى متعة حقيقية باللعب بالكلمات من خلال أصلها الفعلى أو المزعوم كما فى حالة بارت Barthes. إلا أننا بتوقفنا عند هذه النقطة قد ننسى أن هذه الشعرية تهدف فى المقام الأول إلى مهمة تربوية: وفى محاولتها للعثور فى المؤلف على طبقات دلالية لا ترمى هذه الشعرية إلى إظهار المعنى الذى نلتقاه مستسلمين بقدر ما ترمى إلى تعليمنا كيف نقرأ العمل الأدبى بالسیر فى دهاليز الكلمات والعلامات دون الرجوع إلى

(*) التوقف: (Pause) المشهد: (scène) ، الموجز: (sommaire) ، الحذف: (ellipse).

مفتاح سحرى. ومن هذا المنطلق فهي تجعل من كل قارئ قارئاً
فعالاً بدلاً من أن يكون التابع لقراءة سابقة لوجوده.

٣- تنويعات حول «مدار النص» (*)

ومع أن المناقشات قد تركزت فى البداية حول التعارض بين النقد
التقليدى والنقد الشكليانى الجديد، يجب ألا يفوتنا أن «النقد الجديد» كان
يتضمن فى البداية تياراً آخر أثار هو أيضاً جدلاً محموماً: النقد المدارى.
إلا أنه من المطلوب الاتفاق حول مفهوم «المدار» الذى ارتكز عليه النقد
الحديث^(٦٨) لكى لا نتوهم بأننا نطبق النقد المدارى بون سابق علم كما
كان السيد جوردان «فى مسرحية موليير» لا يعلم أنه يتكلم نثراً.

تتعدد التعريفات حول مفهوم «المدار» أكثر من تعددها فيما يتعلق
بمفهوم «البنية»: وهكذا، فإن ما يسميه فيبير Jean - Paul Weber
بالمدار هو «حدث أو وضع صبياني، يمكن أن يظهر - بشكل لا واعٍ
عامة - فى مؤلفات أو فى مجموعة من المؤلفات الفنية»^(٦٩) بينما يرى
بوليه Georges Poulet (المولود عام ١٩٠١) «إنه الفعل الذى من خلاله
تقوم الروح، متواطئة مع جسدها وجسد الآخرين بالتوحد مع
الموضوع لتكتشف نفسها ذاتاً»^(٧٠) ويبدو من غير الضروري التوقف
عند مفهوم فيبر Weber التبسيطى الذى يختصر مدارية فينى ونرفال
Vigny et Nerval إلى هاجس رقااص الساعة أو هاجس النار
المشتعلة، ولكننا نتأثر بسعى النقاد المداريين الذين، بإحصائهم
لضمون الصور أو الأشكال «بالمعنى الذى أعطاه ارسطو للكلمة»
يعلموننا قراءة المؤلف الأدبى كانبثاق للمخيلة، كما ادعى بشلار

(*) النقد المدارى (Critique thématique) المتعلق أو الذى يدور حول الحدث، أو الفكرة
أو المقولة الرئيسية أى الملحق بمدار أو مدارات النص (المترجمة).

Bachelard (١٨٨٤ - ١٩٦٢) ويجب العودة إلى هذا الأخير لفهم أسس التحليل الذى هو فى المقام الأول نقد للخيالية وبالتالي فهو على حدود القراءة المرتكزة على التحليل النفسى، كان بشارل Bachelard أستاذاً للفلسفة فى جامعة «السوريون»: من مقالاته الأولى التى تتعمق فى دراسة العناصر الطبيعية الأربعة^(٧١) إلى الشعريتين الأخيرتين^(٧٢) انكب بشارل Bachelard على إعادة بناء الممارسة النقدية بوضعه «الوظيفة الشعرية» فى مركز كل قراءة إذ أن هذه الوظيفة هى التى تحول المعنى والشكل من خلال عمل خيالى مستمر. وما يبحث عنه النقاد المدايريون هو بالتحديد المراكز أو النقاط الرئيسية: بالنسبة لبوليه G. Poulet ، إنها نقطة الالتقاء بين مقولاتى الزمان والمكان^(٧٣) وبالنسبة لريشار J.P.Richard (المولود عام ١٩٢٢) فإنها ما يسبق الكتابة أى ما هو دونها والذى ينتظم حوله العالم الخيالى بكامله^(٧٤) بينما يرى ستاروبينسكى J. Starobinski (المولود فى عام ١٩٢٠) إنها نقطة الحد بين الكينونة والظهور^(٧٥) .

نستخلص من هذا الموجز أن مضمون المناحى المدايرية يركز على الفلسفة كأساس، ورغم التصاقهم بالنص «النقد المدايرى ينسج بالفعل شبكة كثيفة تمدها عملية محاكاة بين النص وشرحه اللذين يتداخلان» فإن لهؤلاء الكتاب مفهوم وجودى للكتابة: من هنا اختياريهم وتمييزهم لمؤلفين يحلونهم دون غيرهم مثل روسو Rousseau ومالرميه Mallarme ونرفال Nerval وبودليير Baudelaire والشعراء المعاصرين. والذى يهتم النقاد المدايرين فى المقام الأول هو توضيح العلاقة بين الحياة والقول، وهذا ما يلخصه ريشار J.P.

Richard بالعبارة المقتضية الآتية: «الأدب هو مغامرة كينونية»^(١)

يمكننا أن نتصور بسهولة اللوم الذى لاقاه مثل هذا السلوك النقدي: لماذا تميزون هذا «المدار» دون غيره؟ لماذا تجزئون المؤلف المعطى ككل؟ وكيف يمكن أن يكون الناقد كما يريده ستاروبينسكى J. Starobinski عبارة عن «رؤية مطلة» على النص تحلله من الخارج، وأن يكون فى الوقت نفسه هذه الرؤية الداخلية و«الحدس التماثل»؟ بالضرورة هناك خيارات وحتى رهانات يمكن الاعتراض عليها، ولقد تلقى النقد المدارى هجمات من قبل النقد الجامعى الذى يلومه لعدم اكتشافه بالعلم، ومن قبل الشكلايين الذين يتسائلون حول صلاحية مثل هذه التحليلات بالنسبة إلى مفهوم «الأدبية»، ومن قبل الماركسيين الذين يعترضون على أن النقد المدارى لم يهتم بتحديد موقع الإنسان بالنسبة إلى زمنه ومكانه الواقعيين وليس الأدبيين. إلا أنه يجب الاعتراف بالثراء الإيحائى للتفسيرات المقترحة والتي غالباً ما تقدم للقارئ التائه خيوطاً توجيهية «التي يمكن الاعتراض عليها طبعاً، ولكن أليست كل قراءة فى حد ذاتها اعتراضاً؟» يستند عليها فى الحيز الكلامى لمؤلفين مثل نرفال Nerval أو روسو Rousseau؟

كثيراً ما ركز النقد المدارى اهتمامه على المضمون وكان يميل لـ (خاصة عند بوليه Poulet) إلى تجاهل الأسلوب والتشكيلية: ومن هنا محاولة روسيه J. Rousset توحيد التيار الشكلاى والتيار المدارى. وقد عمل فى مقالة بعنوان «الالة - الشكل والدلالة» *Forme et Signification* - على إظهار «التضامن بين عالم ذهنى وتركيبية

محسوسة وبين رؤياً وشكل»^(٧٧)

الرؤيا والشكل:

يبدو فى النهاية أنهما القطبان الأساسيان للنقد الحديث، إذ تضعنا الأولى ضمناً فى مجال الفرويدية والتحليل النفسى بينما تضعنا الثانية، وبوضوح، فى حقل التأمل اللغوى على الصعيدين الألسنى والجوهري.

٤ - ما الذى يجب أن نفهمه؟

إذا كان المؤلف هو موضوع النقد الوحيد، فيجب أن يكون هناك مؤلف. ولكن، أليس العمل الأدبى محكوماً عليه بالانطواء على صمته من كثرة ما يدور حوله أو فيه من تساؤلات، واستجابات، وتعطيل للوظيفة «العادية» للغة؟ وكانت هناك محاولتان، إحداهما نقدية والأخرى عملية، لإعطاء موقع أساسى لهذه الكتابة القصوى: كانت المبادرة الأولى للكاتب بلانشو M. Blanchot (المولود عام ١٩٠٦)، والثانية لجموعة وهو أيضاً اسم المجلة المؤسسة منذ عام ١٩٦٠ فى دار نشر Le Seuil التى يديرها سولرز P. Sollers (المولود عام ١٩٣٦).

تتسم تجربة بلانشو Maurice Blanchot بهامشيتها سواء على الصعيد الروائى^(٧٨) أو على الصعيد النقدى فى كل محاولة، يفترض تحديد موضع اللغة المهدة بالزوال مع زوال الذات، ليس على الصعيد الوجودى بل على الصعيد الجوهري حيث تنعكس فرضية ديكارت Descartes فيقول بلانشو Blanchot من خلال Thomas I'obscur «توماس الغامض»: أفكر: إذن أنا لست موجوداً» كيف يمكن والحال كذلك، قول الأشياء ببساطة؟ وكيف يمكن حتى التكلم

عن الأشياء؟ اللغة فى طريقها إذن إلى «إقامة علاقة حرية مع الموت» أكثر مما هى معنى بحصر واقع ما^(٧٩) : عندئذ يصبح كل شىء تصوراً افتراضياً ومن هنا العنوان المعبر لإحدى دراساته: «الكتاب الآتى»^(٨٠) Le Livre a venir الايتيمولوجى فيعبر بفعل انعكاسات معقدة «بالمعنى الايتيمولوجى»، عن التحلل بقدر ما يعبر عن الوجود، وينطلق بلانشو Blanchot من هذه الازدواجية الأساسية لتعريف خاصة «الكلمة النقدية» التى تجعلها تزول فى الوقت الذى تحقق نفسها^(٨١) وبالفعل فإن دراسته الرائعة بعنوان Lautreamont et Sade ليست تفسيرية بقدر ما هى جهد عظيم وعملية قراءة وإبداع جديد لعوالم التقطها بفعل تقمص عاطفى، متجاوزاً شكلى المؤسسة اللذين يستند عليهما الواقع النقدى برمته أى «الجامعة والصحافة» من هنا ندأؤه من أجل نقد متحرر «من جميع أشكال القيم»^(٨٢)

وكان هذا الرفض للقيم منطلق مجموعة Tel Quel التى تجد موقعها عند ملتقى الماركسية^(٨٣) والتحليل النفسى، والألسنية، لن نتطرق إلى تاريخ المجموعة وسنكتفى بالإشارة إلى أنها تتجه تدريجياً نحو عمل سياسى فى الأساس يمر بتمير اللغة كونها من وجهة نظرها، وسيلة النقل الرئيسية للإيديولوجيا البرجوازية^(٨٤) التى تتسم «بالوصفية، والزخرافية البنيوية»، نرى هنا ما يربط هذه المجموعة بأعمال J.Kristeva المعترضة على أسس العلامة ففى الحالتين المقصود هو تأكيد انهيار البنى «الدولة البرجوازية، العرف الأبوى، الدين»، الذات وخطابها، التى أحدثت فيها اللغة الشعرية الشروخ الأولى^(٨٥) عندئذ، أى نقد يمكن ممارسته دون أن يكون هو نفسه موضوع وأداة الثورة أو التحلل؟

مراجع الفصل الرابع

- (1) Emile Zola "Le roman expérimental" 1880, chap. V
- (2) Ferdinand de Saussure : "Cours de Linguistique générale" Poyot 1916 - p. 20
- (3) Ibid. P. 25
- (4) Roland Barthes: "Critiques et vérité", Seuil, 1966, P.50
- (5) Ibid, P. 58
- (6) Ibid, P. 63
- (7) Eddy Roulet حول سوسير Saussure
- (8) J. Perrot, "La Linguistique", P. U. F. coll "Que sais - je" No. 570
- (9) Saussure : Ibid p. 158
- (10) Ibid p. 157
- (11) Roland Barthes: "Eléments de sémiologie" à la suite de " Le degré zéro de l'écriture", Gonthier 1965, coll. Méditations, P. 79
- (12) "Le terme de "structure" reprend celui de "système", seul employé par Saussure. Sur les sens du mot, voir plus loin, p. 95
- (13) Sur tous ces aspects particuliers du post- saussurianisme, voir Robert Laffont, et Françoise Gardés- Madray, Introduction à l' analyse textuelle, Larousse, 1976 coll. "Langue et langage"
- (14) Emile Benveniste: "Problèmes de Linguistique générale" t. 1
- (15) Harald Weinrich: "Le temps", Seuil, 1973, pp. 20 - 66
- (16) Voir outre Weinrich Gérard Genette, Figures III, Ed. du Seuil, 1972, coll. "Poétique", pp. 77 - 182
- (17) Se reporter aux travaux de Propp (Les sphères d'actions, voir plus loin p. 90, de Greimas (Les actants, voir également plus loin p. 98)
- (18) Voir là encore Propp, Greimas et Claude Bremond et sa Logique du récit Ed. du Seuil, 1973, coll. "Poétique"
- (19) Voir Genette, op. cit., pp. 225 - 268
- (20) Sur Jakobson voir également plus haut, pp. 24 sq.
- (21) R. Jakobson, "Linguistique et poétique", in Essais de linguistique générale, Edition de Minuit, 1963; rééd. Le Seuil 1970, coll. "Points", p. 210. La version originale a paru en 1960 aux États-Unis.
- (22) Sur l' Opoiaz et les "formalistes russes" voir plus haut pp. 23 - 24. Le nom de "formaliste" qui est le plus souvent utilisé était refusé par les membres de l' Opoiaz qui ne le cite qu'entre guillemets: à l' origine il était

employé avec une intention polémique par les historiens de la littérature russe traditionnels.

(23) B. Eikhenbaum, La théorie de la "méthode formelle", in *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, 1965, p. 31

(24) Ibid, p. 33

(25) Roland Barthes, *Critique et vérité*, p. 57

(26) Tzvetan Todorov, "L'héritage méthodologique du formalisme" (1964), in *Poétique de la prose*, p. 12

(27) J. Tynianov cité par Todorov dans *Poétique de la prose*, p. 14

(28) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, 1928, trad. franç., Ed. du Seuil 1970, coll. "Points", p.6

(29) Ibid., p. 11

(30) Ibid., p. 12

(31) Propp, op. cit., p. 31

(32) Propp, op., cit., p. 112

(33) Propp. ibid p. 27

(34) Propp a d' ailleurs été son premier "continuateur" avec *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, 1983 (éd. originale, 1946). Pour sa postérité et son influence dans les études du récit on se reportera à la première partie de l' ouvrage de Claude Bremond, *Logique du récit*, Ed du Seuil, 1973, coll "Poétique" pp. 9 - 128

(35) André Jolles: "Formes simples", éd. du Seuil, 1972 - p. 15

(36) Spitzer: "Etudes de style", Gallimard 1970

(37) G. Muller: "Morphologische Poetik"

(38) O. Walzel: "Das wort Kunst werk" 1926

(39) E. Lammert: "Bauformen des Erzählens" 1955

(40) Voir par exemple le titre de l' ouvrage polémique de Raymond Picard *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean - Jacques Pauvert, 1965, coll. "Liberté". Voir aussi l' ouvrage de Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique* Mercure de France, 1966.

(41) "Présentation" du Premier numéro de la revue *Poétique*, Ed. du Seuil, 1970.

(42) Voir par exemple le titre de la revue publiée chez Armand Colin, *Revue d' Histoire littéraire de la France*. On ne confondra pas l' histoire littéraire et l' histoire de la littérature de la littérature qui tente de renouveler les études historiques à partir de bases matérialistes, en faisant porter l'accent plus sur les conditions de production de la littérature (Place de l' écri-

- vain, statut social, moral, financier, etc.) que sur les hommes et les idées
- (43) Roland Barthes: "Critique et vérité" p. 79
- (44) Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature Fantastique p. 36
- (45) Tzvetan Todorov: "Poétique", p. 100
- (46) Roland Barthes: "Critique et vérité" p. 78
- (47) Emile Benveniste: op. cit p. 91
- (48) Louis Hjelmslev: "Actinguistica" IV Fasc. 3, 1944, p. v
- (49) Claude Lévi- Strauss: "Anthropologie Structurale" Plon, 1928, p. 309
- (50) René Wellek et Austin Warren: "La théorie littéraire", ed, du seuil 1971
- (51) Roland Barthes: "La théorie du texte", in Encyclopedia Universalis v. 15
- (52) Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurales des récits in communication, Seuil, 1966
- (53) Ces trois niveaux sont empruntés à T. Todorov qui les a développés tant dans sa Poétique que dans l'Introduction à la littérature fantastique, pp. 24 - 25
- (54) انظر ما ورد سابقا حول الموضوع نفسه في هذا الفصل
- (55) Claude Bremond: "Logique du récit", Seuil, 1973
- (56) ibid
- (57) Claude Bremond: "La logique des possibles narratifs" in "Communication" No, 8, p. 61
- (58) Algirdas - Julien Greimas: "Les actants, les acteurs et les figures" in "sémiotique narrative et textuelle", Larousse, 1973
- (59) Emile Souriau: "Les 200 - 000 Situation dramatiques 1950
- (60) A.J. Greimas op. cit p. 165
- (61) Jean Pouillon: "Temps et Roman", Gallimard, 1946
- (62) Focalisation G. Genette يستخدمه جينيت أو البؤرة السردية وهو مصطلح يستخدمه جينيت
- "Focus of narration" وهو يترجم التعبير الانجليزي
- (63) Georges Blin: "Stendal et les problèmes du Roman", Jasé Carti, 1954
- G. Genette: "Figures III" Ed. du seuil, 1972.
- (64) تخصص هذا العمل في قراءة نظرية مؤلف بروس
- Proust: A la recherche du temps perdu
- وقد مفاهيم تقنية ومنهجية عديدة يمكن استخدامها للدراسة الحرة أما مصطلح narrataire فقد جاء مقابل «الراوي»
- (narrateur على نحو المرسل إليه destinataire والمرسل (destinateur)
- بملاحظة أن اللغة الفرنسية تخلط في مصطلح الزمن، الزمن بمعنى الترتيب
- (65)

- الزمني، والجانب التحري المتعلق بالفعل، بينما تميز اللغات الأخرى وحدة بين الزمن الوجودي (Time, Zeit) والزمن في التحري (Tense, Tempus) على أن اللغة الإنجليزية تستخدم أسما ثالثا للإشارة إلى الحالة الجوية (Weather)
- (66) Harald Weinrich: المصدر السابق ص ٣١١
- (67) Gerard Genette : المصدر السابق ١١٩
- (68) ما نلاحظه من خلاف بين تودوروف Todorov للنسار ومفهوم ريتشارد J. P. Richard الأكثر تماسكا
- (69) Jean - Poulet: Weber: "Gennese de l'oeuvre Poetique" Gallimard, 1960
- (70) Georges Poulet: "Etudes sur le temps humain", plon, 1950 t. 2, "La distance intérieure", t.3 "Le point de départ", t.4 "mesure de l'instant"
- (71), (72) Gaston Bachelard: La psychanalyse du peu", 1934, L'eau et les rêves", 1942; "L'air et les songes", 1943, "La terse et les rêveries de repas"; "La terse et les rêveries de la volonté" 1948; "La poétique de l'espace", 1957 "La poétique de la rêverie" 1960.
- (73) انظر بالإضافة إلى المؤلفات المذكورة:
- "L'espace proustien", Gallimard, 1963
- (74) انظر على وجه الخصوص :
- "Littérature et sensation", 1954; "poésie et profondeur", 1955; "L'univers imaginaire de Mallarme", 1961; "Proust et le monde sensible" 1974.
- (75) "Jean - Jacques Rousseau, La transparence et l'obstacle" Gallimard, 1971
- (76) J. p. Richard, "Littérature et sensation" p. 15
- (77) Jean Rousset: "Forme et signification", Corti, 1963, p. 1
- (78) أعمال بلاتشر Blanchot المميزة هي الآتية :
- "Thomas l'obscur" (1941) "Aminadab" (1942), "Le derniew homme" (1957)
- (79) دراسة عن Mallarme, Rilke, Kafka, Holderlin جاليمار ١٩٥٩
- (80) دراسة عن Sade, Lautreamont ١٩٦٣
- (81) Maurice Blanchot: "L'espace littéraire", Gallimard 1955
- (82) نفس المصدر
- (83) انظر :
- Philippe Sollers "Sur le materialisme-dialectique", Seuil 1971
- انظر مقدمة ميرلر Salers لكتابه "Une étrange solitude", (84):
- "H. et Lois", Seuil : انظر أيضا كتابه بعنوان :
- (85) Julia Kristeva: "L arevolution du langage poétique", Seuil, 1974.

الفصل الخامس

النقد في موضع التساؤل

لقد أظهر عرضنا لأهداف النقد الأساسية الأربع - الوصف ،
المعرفة والحكم والفهم - عدة نزاعات كامنة . وهذه المرة ، سنترك
جانباً الخصام القديم للتدقيق فى الشجار القائم اليوم ، وذلك ليس
من قبيل الانزلاق إلى حب النميّة المعتاد عند أهل المهنة الأدبية بقدر
ما هو من قبيل المحاولة لتوضيح ماهية العمل النقدي.

١ - زمن الحروب الكلامية

قال لوبروفسكى Serge Doubrovsky إن ما هو متفق على تسميته
بنزاع النقد الجديد «ليس إلا الوجه الجديد لنزاع القدماء والمحدثين»^(١)
فهل من الممكن أن يكون النزاع القديم هو نفس نزاع اليوم؟

لقد بدأ العدوان بىكار Raymond Picard برسالة هجائية شديدة
اللهجة ضد بارت Roland Barthes نشرتها الجريدة اليومية «لوموند»
Le Monde بتاريخ ١٤/٣/١٩٦٣ تحت عنوان :«النقد الجديد أو
الخداع الجديد» (١٩٦٥) ويبرر بىكار Picard لهجته الهجومية بقوله
إن «ما يسمى بالنقد التفسيري، والنقد الأيديولوجي، أو النقد الجديد
يبدو حتى اليوم ذا طابع عنوانى أكثر منه فكراً»^(٢) واعتبر أستاذ
السوربون المقدام أنه يتصدى لمؤامرة حقيقة حشدت ضد ريشار
وبارت وستاروينسكى, Starobinski, Roland Barthes, Pierre Richard ،
والتحليل النفسى أو علم النفس النقدي، والتحليل الماركسى ،
والتحليل البنوي ، والوصف الوجودي أو الظواهرى ، ومزيج غريب
من هذه المناهج، واغتتم الفرصة للمساس بعلم النفس النقدي الذى
يمارسه مورون Charles Mauron (وهو صاحب رسالة جامعية
Laقت ترحيب السوربون Des metaphores obsedantes au mythe personnel ١٩٦٢ وعامل فيبر بخشونة كما سخر (ليس دون سبب

من التحليلات المدارية) التى تضمنها كتابه حول «تكوين العمل الشعري» Genese de l'oeuvre poetique ١٩٦٠ وندد بالطمسوش الشمولى ، والمعلن على أى حال "النقد الحديث" حسب مفهوم ريشار Jean - Pierre Richard (إلا إنه حيا هذا الأخير لذكائه ولذوقه الأدبى). ولكن بارت Roland Barthes هو الذى نال النصيب الأكبر من الانتقادات اللاذعة ، ولم يكن ذلك يتعلق فقط بعمل الرجلين حول راسين Racine. (بيكار) Picard صاحب رسالة ضخمة وتحتوى على علومات كثيرة ولم يكن يمكن أن يستخف بالتحليلات التى كتبها بارت Barthes فى دراسة حول راسين وحقيقة الأمر أن بيكار Picard يأخذ على النقد الجديد إنه يعمل فيما لا يمكن التحقق منه ، وإنه استخدم عدة علوم بطريقة عابرة دون تعميق أى منها وشدد على المسائل الجنسية ، ووطن بلغة علم الأمراض دون التدقيق فى مصطلحاتها كما يتوجب على أى كاتب محترم. فمأخذ Picard بالإيجاز هو أن هذا المنهج النقدي المستند على مسلكين متناقضين ظاهرياً هما التائثرية والدجمائية ، هو تائثرية ايديولوجية (...) ذات جوهر دجمائى «يلعب فيه Barthes دور دلفية الفلاسفة».(*)

كان الرد سريعاً ودرجة العنف نفسها. ففى كتابه عن «النقد والحقيقة» Critique et vérité بين Barthes أن طلب الموضوعية يترتب على الأيديولوجية الوضعية وأن التمسك بقواعد النوق والوضوح ناجم عن القيم الكلاسية المتخلفة ويرى Barthes أن خاصية الأدب المزعومة لا تؤدى إلا إلى صيغة هى من تحصيل الحاصل مثل «الأدب هو الأدب» غير أن الكتابة ليست إقامة علاقة سهلة مع المتوسط المحتمل

(*) Dythic : عرافة تعلن النبوءات باسم أبولو فى معبد دلف. (م).

من القراء ، بل هى إقامة علاقة صعبة مع لغتنا ذاتها. «إن مرض أو عجز النقد القديم يكمن فى عدم قدرته على إدراك الرموز أو التعامل معها» (asymbolie) وعلى محاولة «تعدد» قراءته لنص ذى دلالات عديدة "Polysémie" وبالتالى يكون النقد خطابا يتحمل علناً مسئولية حصر العمل الأدبى فى معنى محدد «الناقد يجعل المعانى مزدوجة إذ تطفو لغة ثانية - أى ترابط منطقى بين العلامات - فوق اللغة الأولى» ويختلف بذلك عن القراءة (رغبة فى السمل الأدبى، ورفض «تجاوزه» بكلمة غير «كلمة العمل ذاتها» وعن علم الأدب ذلك الخطاب العام ، الذى لا يركز على أحد معانى العمل الأدبى أو حتى على معانيه الكاملة ، بل يركز بالعكس على «المعنى الخالى الذى يدعمها كلها» ، وهذا هو النموذج الذى يتصوره بارت Barthes الشبيه بالنموذج الألسنى).

وقد انطلقت أصوات أخرى منها أصوات أنصار بيكار وبارت Picard et Barthes طبعاً ، ولكن أصوات نقاد راغبين فى فتح طرق أخرى أمام النقد . فكتب فيبيير Jean - Paul Weber رسالة هجائية تحت عنوان «النقد الجديد ونقد العصر الحجرى القديم» "Néo-critique et paléo-critique" وضمّنه عنواناً فرعياً «ضد بيكار» Picard (١٩٦٦) واقترح فى هذه الرسالة منهجاً أرادته جديداً «أحادية المدار» فى مقابل «تعدد المدارات» الذى اتسمت به أعمال بشلار Gaston Bachelard ويوليه Poulet وريتشارد Jean-pierre Richard باستخدامه لكلمة المدار يقصد فيبيير Weber «تجربة فريدة أو سلسلة من التجارب تترك بصمة ثابتة فى العقل الباطن وفى ذاكرة الفنان ، ومنذ الطفولة». وبذلك كان يرد على بيكار Picard

مؤكداً من جديد خياره الذى تبلور فى كتابيه حول «تكوين العمل الشعري» و«المجالات المدارية» Domainés "de l'oeuvre poétique thematiques" غير أنه لم يكتف بالهجوم على ممثل «النقد الجامعي» وحمل على بعض زملائه من النقاد الجدد.

فى كتابه الصادر بعنوان «لماذا النقد الجديد» Pourquoi la nouvelle critique (1966) حاول دوبروفسكى Doubrovski يلورة الأمور وأيضاً رفع مستوى النقاش. كما ذكر بأن النقد الجديد (new criticism) سبق بعشرين عاماً التيار الذى حمل نفس الاسم فى فرنسا والأهم من الذين يعلو صوتهم اليوم، كان الرواد مثل: ميثيتز Léo Shitzer وأويرباخ Erich Auerbach وويلك René Wellek.

ورفض كل ما يتعلق بالغموضيه وعلى وجه الخصوص مفهوم العمل الأدبي «كوليد للمعجزة» ولكنه ندد أيضاً «بعجز المتأخرين الموضوعاتيه» وخطر البحث فى المجال الأدبي بالارتكاز على العلوم الإنسانية ، واقترح ممارسة النقد الفلسفى الوجودى «لا يمكن للنقد الوجودى أن يرتكز إلا على وجود الناقد».

لقد مرت السنون ويمكن اليوم تهدئة المشاعر الناجمة عن التعصب عندما ننظر فى موضوع هذه المشاجرات التى تذكرنا أحياناً بما كان يحدث من نزاعات بين اللاهوتيين أيام السوربون القديمة. يجب أن نضع فى الحسبان الأحقاد الشخصية والعقروا ويجب خاصة ألا ننسى أن النقاد الجدد أصبحوا فى معظمهم أساتذة جامعيين وأن نقدهم هو أيضاً نقد جامعي ، وأن النقد الجديد لم يكن أبداً «مدرسة» (مثلما كان يعتقد R. Picard) وأخيراً فإنه يضم تعسفاً تحت هذا الاسم اتجاهات مختلفة.

٢ - موضع النقد الأدبي

ما نستخلصه من هذه التصادمات هو أن موضع النقد الأدبي غير محدد وبالتالي صعب، إذ أنه يتأرجح بين قطبين متضادين:

١ - بين «الحكم» و«المعرفة»

كان دويوس Charles du Bos قد لاحظ أن النقد الأدبي «يتأرجح دائماً وبغرابية بين لائحة الشرف وإعلانات الوفيات»: فإما يحكم ، ويصنف ، أو يذكر بوقائع يفترض أولاً أنها توضيحية. هذه صورة هزلية بالطبع عن النقد المعيارى «الحكم» وعن النقد المرتكز على السير الذاتية «المعرفة» وعن النقد التأثيرى والتاريخ الأدبى. ولكن الصحيح أيضاً أن النقد غالباً ما يبحث عن «جميع الحجج الممكنة وجميع الذرائع للامتناع عن القيام بمهمته» بفقد أشارت مانيه Claude Edmonde Magny إلى هذه الانحرافات عند سانت بييف Sainte - Beuve المهتم بالطرائف والذى يستمتع بالطعن الغادر، وتيبودييه Thibaudet المنكب على دراسة الأصول الريفية لكاتب ما ، ولارباو Larbaud المنطلق نحو اكتشاف قارات أدبية مجهولة. وتقول فى الخلاصة : «إذ كان الأدب يمثل شكلاً تعبيرياً مرضياً للكاتب، فهذا الأدب لا يعنيه النقد بشئ؛ إذ أنه يمكن أن يكتفى بمقدمات حول السير الذاتية فى كتب المختارات الشعرية»^(٣).

٢ - بين الأدب واللاأدب:

ولكن ، أليس النقد الأدبى شكلاً من أشكال الأدب؟ لقد رصد الناقد قلمه مبدئياً لتوضيح عمل أدبى ما ، وتكرس العمل النقدي لهذا العمل الأدبى ، وهو يميل إلى أن يصبح عملاً مستقلاً ، بدليل أنه أخذ موضعه وسط النهج الأدبية. فى كتابه حول «النقد

والحقيقة» يبين بارت Barthes هذا الجهد الذى يحول الناقد إلى كاتب، فيقول «إذا كان للنقد الجديد وجود ما فهو لا يكمن فى وحدة مناهجه، ولا فى التفاخر الذى يسنده حسبما يقال، إنما يكمن فى وحدانية الفعل النقدي الذى أصبح يؤكد نفسه بعيداً عن حجج العلم أو المؤسسات، كفعل كتابة تام. ولكن ألا ينطبق هذا القول على النقد القديم»؟ لا يضيف دوبروفسكى Doubrovski شيئاً جديداً بقوله إنه «لا يكفى أن يخلق الناقد لغة جديدة كما يفعل الكاتب إذ عليه، مثل الكاتب، أن يدمغ هذه اللغة فيجعل منها عملاً أدبياً، أى أن يحولها إلى لغة يتطلب فهم سياقها الخاص الرجوع إلى بنيتها العامة»^(٤).

لا نستطيع التنبؤ بها إذا كان مؤلف سارتر Sartre حول جينيه (Saint-Genet) سيدون أكثر من أعمال هذا الأخير، ولكن من المؤكد أن مؤلف سارتر Sartre يتمتع بسمتين تربطه الأولى بالعمل الأدبي الذى يشير إليه بينما تؤكد الثانية استقلالته.

غير أن مثل هذه الممارسة النقدية تنذر بالخطر : فإذا ما اعتبرنا النقد فناً نكون قد أقرينا بأن له وجوداً فى حد ذاته، ويصبح بالتالى البديل عن قراءة المؤلفات الأدبية. وفى هذا الصدد، تبدلنا عبارة رينان Renan المتعلقة بالنقد الأدبي، (انظر الفصل الثانى ٤:٣) مؤشراً خطيراً. ولهذا السبب أريد أحياناً للنقد الأدبي فى عصرنا، أن يكون لا أدبياً. فحاول كوكيه Jean Coquet من خلال السيميائية الأدبية «بناء موضوع للمعرفة»، وتقديم مساهمة فى التحليل التحويلي للخطاب وياتبعه أسلوب «التحليل المرموز» "Cryptanalyse" يبرز علاقات يمكن اعتبارها كسلسلة من العمليات المنطقية - الرياضية (وإن رفض أن يحضرها فى هذه الوظيفة). قد ينفرد مثل

هذا الأسلوب فى تناول الأعمال الأدبية ، وقد تذهلنا الرسوم البيانية والجداول التى لا تبدو واضحة لغير مؤلفها : إلا أنه لا جدل فى شرعية المحاولة لأنها تتوافق مع رغبة العودة إلى النص.

٣ - بين الموضوعية والذاتية:

يرى البعض أن النص «موضوع فعلى» Coquet بينما يرى آخرون أن لا وجود له إلا من خلال الإدراك المتميز لكل قارئ ، قال Ramon Fernandez إن «النقد هو رؤيا لرؤيا أخرى» قد نحلم مع بوليه Georges Poulet بنقد تماثل «يكون وليد الالتحام مع الموضوع ، أو بالأحرى مع إحساس للمؤلف بهذا الموضوع^(٥)». غير أنه لا يجب الانخداع بالحديث عن الذاتية أو الموضوعية الخالصة ومازال النقد يتأرجح بين هذين القطبين. نشارك مانى Claude-Edmonde Magny رأيها القائل «لقد أضل التعلق الشديد بالتجرد عدداً كبيراً جداً من النقاد وأن الشكل الأول للموضوعية الذى يجب أن يتخلى عنه النقد هو الكلية المجردة والقيمة القائمة فى حد ذاتها». ولكننا نبتعد عنها عندما تقول إن «النقد الأدبى يمكن أن يكون أحد أشكال السيرة الذاتية - وربما الشكل الشرعى الوحيد للسيرة الذاتية»^(٦).

وعندما نشير إلى أن ملاحظات دويوس Du Bos فى يومياته Journal حول كيتس Keats ونييتشه Nietzsche أو كونستان B.Constant تبدو وكأنها «هيكل أو كاريكاتور لفكرة حية» إذا قرأناها على شكل مقالات «موضوعية» موجهة للقراء فى سلسلة «المقاربات» Approximations نرى أنها تندد بوصول هذا المنهج النقدى وليس كل النقد ، إلى الطريق المسدود.

وذلك لأنه قد لا يكون هناك نقد دون هذا التأرجح . فى عام

١٩٧٠ ، رأى ستاروبينسكى Starobinski عندما تطرق مجدداً إلى النزاع بين «القدماء» والجدد ، ضرورة إبراز ما اعتبره مفهوماً جوهرياً أى مفهوم «المسيرة النقدية» وهى المسيرة التى تنقلنا من «الاستقبال الساذج» أو شبه الساذج ، إلى «فهم جامع» وإلى «تفكير مستقل» لأن كل نقد قيم فيه شئ من القريحة والغريزية ، والارتجال ، وما يرجع إلى الحظ والنعمة. إلا أنه لا يستطيع الاعتماد على ذلك . فهو يحتاج إلى مبادئ تقوده دون إرغامه ، وتعيده إلى موضوعه^(٧) ويضيف Starobinski إن المفارقة تكمن فى أن المنهج لا يصل إلى صيغته التصويرية إلا فى اللحظة التى يكون قد أنجز فيها وظيفته ، والنظرية تأتى بعد الممارسة.

٣ - إغراء التحليل النفسى

قد تكون محاولات تطبيق التحليل النفسى فى مجال الأدب هى المثل الأوضح عن التجاذب الداخلى الذى يعرفه النقد. وللإطلاع على الفكرة يمكن الرجوع إلى كتاب كلانسى Anne Clancier حول «التحليل النفسى» *Psychanalyse et critique littéraire* (١٩٧٣).

لقد بدأ التعامل مع التحليل النفسى فى الحقل الأدبى منذ زمن بعيد ، فى فترة السريالية. ويمكن اعتبار مقدمة بريتون Andre Breton حول جارى Jarry وأوبو Ubu فى مختارات الدعاية السوداء Anthologie de l'humour noir كمحاولة تفسيرية موجزة وسريعة «حيث أنه من المسلم به أن الفكاهة هى انتقام عنصر المتعة المرتبط بالآنا الأعلى من عنصر الواقع المرتبط بالآنا عندما تواجه هذه الأخيرة موقفاً صعباً للغاية ، سنكتشف بسهولة أن شخصية أوبو Ubu هى تجسيد مجيد للذات حسب مفهوم نيتشه وفرويد وهى تدل

على مجموع القوى المجهولة واللاواعية ، والمكبوتة التي لا تشكل الأنا
إلا تعبيراً عنها فى حدود المسموح وخاضعاً للحذر».

منذ زمن بعيد أيضاً ، إتجه النقد نحو تحليل الكتابة المرضية
(Pathographie L'echec de Baudelaire, René La Forgue) ١٩٣١
والسيرة الذاتية النفسية Psychobiographie أنظر (Edgar Poe : Marie
Bonaparte) ١٩٣٢ La jeunesse de Gide, Jean Delay ١٩٥٧
ويتأسس منه للنقد النفسى فى عام ١٩٤٨ أراد مورون Mauron
(١٨٩٩-١٩٦٦) أن يتميز عن هذه الاتجاهات. كان هدفه هو العمل
الأدبى وسعى «لاكتشاف ما فى النصوص من وقائع ومن علاقات
مازالت خفية أو لم يفتن لها أحد بما فيه الكفاية ، مصدرها
الشخصية اللاواعية للمؤلف. وبينما يعمل التحليل النفسى عن طريق
تداعى الأفكار والأحاسيس» ، يعمل النقد النفسى عن طريق مطابقة
النصوص. فهو يدرس الطريقة التى تتكرر فيها ، وتتغير شبكات
ومجموعات صورية فى أعمال كاتب ما ، ثم يستخلص البنى التى
تستند عليها الأشكال والمواقف الدرامية ، باحثاً عن «الأسطورة
الشخصية» للمؤلف ، ولا يلجأ إلى السيرة الذاتية إلا فى النهاية ومن
باب التدقيق الأخير».

لقد اعتبر النقد النفسى لبضع سنوات كمنهج طليعى. إلا أنه
يتعرض اليوم لهجمات عنيفة رغم أهمية ما ورد من شرح للنصوص
فى أعمال مورون حول راسين وملازميه وجيروود Giraudoux وحول
النهج الهزلى. ولقد هاجمه أنصار التاريخ الأدبى الصارم. وحقيقة ،
هناك ضرورة للحذر مما كان يسمى مونترلان «التحليل النفسى
الجاهز فى السوبر ماركت» وكان بيكار Picard على حق عندما أشار

إلى أن إخضاع راسين أو Nigny إلى التحليل النفسى ليس أبداً
كإخضاع كائن حى للمعاملة نفسها «فكيف يمكن تشبيه العمل الذى
ينجزه كاتب على مكتبه بالكلام الذى يبوح به عشوائياً مريض متمدن
على مقعد؟»^(٨).

من جهة أخرى، اصطدم النقد النفسى بالخارجين عن نظرية
فرويد Freud وكان الصدام الأول مع أتباع يونج Yung الذين
استبدلوا سياق «اللاوعى الشخصى» بالنماذج الأصلية المنتشرة فى
الروح الجماعية . ومن ضمن هذا التيار، قام دوران Gilbert Durand
الذى قدم نفسه كنتلميذ ليونج Yung فى كتابه حول «البنى
الانثروبولوجية»، "Les structures anthropologiques de L'imaginaire"
(١٩٦٠)، قام بتطبيق النقد الأساطيرى فى كتاب حول أحد مؤلفات
ستاندال Stendhal, le décor mythique de la Chartreuse de Parme
١٩٦١ قبل أن يعمل على توضيح مفهومه النقدى هذا فى مقال حول
دى ميستر xavier de maistre, voyage dans L'oeuvre de xavier de maistre
Maistre والأسطورة الشخصية التى يرى مورون أنها تعبير عن
الشخصية اللاواعية وعن تطورها^(٩) يعتبرها دوران Durand شذوذاً
اصطلاحياً يغطى مفاهيم مضللة «لأن الأسطورة تتجاوز بكثير
الشخصية ، وسلوكها ، وايدولوجياتها» ويجب الإقرار بأن «جبروتها
يفوق تلك التى توزعها نزوات الأنا» ثم يرى أن الأدب يشكل مقاطعة
من الأسطورة ، وينطلق النقد الأساطيرى من مسلمة تفترض أن
الصورة «الملحة» أو الرمز المتوسط ، يمكن ليس فقط دمجها فى عمل
ما ، بل يمكن أيضاً اعتباره عنصراً مكملاً ودافعاً لعملية تكميل
وتنظيم كافة مؤلفات كاتب ما ، بشرط رسوخه فى قاع انثروبولوجى

أعمق من الحياة الفردية المسجلة فى طبقات اللاوعى المتعلق بالسيره الذاتيه.

لكن المفكرين الجدد يفضلون أعمال الدكتور لاکان Jacques Lacan كمرجع لأبحاثهم وعلى سبيل المثال نذكر بحثاً أجرتة كليمان Catherine Clement تحت عنوان «مرايا الذات» *Miroirs du sujet* (١٩٧٥) تربط فيه بين «الأسطورة» و«التخييل» مشددة على «مرحلة المرأة» ، أى على الفترة التى تتكون فيها الذاتية حسب التعريف الذى وضعه لاکان منذ عام ١٩٣٢.

ذاتية المريض ، أم ذاتية الشخصية ، أم ذاتية الكاتب الذى يدور البحث حوله أم ذاتية الناقد الذى يدرس العمل الأدبى؟ ها هو السؤال يعود ليطرح من جديد وقد تكون الطريقة الأفضل للإجابة عليه العودة إلى فرويد نفسه فى دراسته الشهيرة حول «الأحلام الهذيانية» فى أحد أعمال الكاتب الدنمركى جنسن Jensen (١٩٠٧). إذا كان فرويد قام بتحليل بطل الرواية (عالم أثار ألمانى شاب يزور أطلال مدينة بومبى Pompéi ويصبح عرضة للهذيان) وليس كاتب الرواية. وبهذا كان فرويد يريد استخدام نص الرواية Gradiva كوثيقة لإثبات آخر اكتشافاته حول اللاوعى عند العصائيين غير المبدعين. لم يبرز أى جديد قبل صدور ملحق الطبيعة الثانية (١٩١٢) حيث يلخص فرويد Freud مظمحه كالاتى: «أن نتعلم كيفية معرفة رصيد التأثيرات والذكريات الشخصية الذى بنى به المؤلف أعماله، وما هى الطرق والعمليات التى من خلالها، أدخل هذا الرصيد فى العمل، ومنذ عام ١٩٠٨ استبدلت الدراسة حول «الإبداع الأدبى وحلم اليقظة» بمسلة جديدة تقول بأن الشاعر هو «حالم بالنهار»

وأن إبداعه «حلم نهاري» وسيعرض فرويد Freud هذه المسئلة فيما
كتبه عن حياته والتحليل النفسى Ma Vie et la Psychanalyse فى عام
١٩٢٥ :

«الفنان، مثل العصاى، انسحب من واقع غير مرض إلى عالم
الخيال، لكن وعلى خلاف العصاى، كان الفنان يعرف سبيله فى
العودة إلى أرضية الواقع الصلبة. أعماله، مثل الأحلام، هى إشباع
إلا أنها محسوبة بحيث تثير اهتمام وتعاطف الآخرين.
بقيت الصعوبة ولم يستطع فرويد أكثر من غيره الإفلات منها،
ولكى يفهم تخييلات(*) بطل رواية "Jensen" اضطر للاستعانة
بتخيالاته الشخصية.

ألم يتقمص فرويد شخصية هانبيعل مما جعله يتوقف عند بحيرة
ترازيمين وذلك عندما كان فى ايطاليا (١٩٠٧) إن تفسير فرويد لعمل
"Jensen" لا يزيد بالحياة النفسية لهذا الأخير أو لبطله بقدر ما
يطلعنا على الحياة النفسية للمفسر، وقد كتب ليونج Jung فى رسالة
عام ١٩٠٧ يقول: «إنه لا يزيد معرفتنا بشيء ولكنه يتيح لنا
الاستمتاع «التأمل» بثروائنا .

٤ - أزمة النقد؟

ربما فضل معارضو منهج التحليل النفسى فى النقد القول بأن ما
يتيح لنا هو «الاستمتاع بنواقصنا» لأنهم أكثر استعداداً لاكتشاف
هواجس صاحب النص التفسيرى بدلا من أى شىء آخر. وقد عبر
بومييه René Pommier فى رسالة هجائية^(١٠) عن رفضه لتطبيق

(*) تخيلات جميع تخيل Fantasmie. (م)

مناهج التحليل النفسى فى مجال النقد الأدبى.

وقد لا يكون هذا مصدر القلق الأهم. ففي رسالة هجائية سابقة «للشجار» القائم وقد أصبحت منسية اليوم لسوء الحظ، شدد جراك Julien Gracq على أثر «الببله والريبة» الذى يتركه الأدب المعاصر وبالأخص النقد المعاصر.

«أسبوع بعد اسبوع، تشير بوصلة النقاد على التوالى إلى جميع اتجاهات نواره الرياح، وهذه الرياح تميل إلى وصفها على أقل تقدير بأنها رياح خفيفة ومبتلبة. فالعصر رغم الفيض الواضح فى المواهب النقدية (وقد تكون هذه سمته الأساسية) يبدو عاجزاً عن المباشرة فى ترتيب إسهاماته بنفسه. لا ندري إذا كان الأدب يعانى من أزمة. ولكن الأمر الواضح وضوح الشمس هو أن هناك أزمة فى الحكم الأدبى^(١١).

والغريب إذن، أنه فى الوقت الذى يتبين فيه أن النقد عاجز عن الحكم لم نعد نعلم أى حكم تصدره على النقد نفسه لكثرة الاتجاهات التى يسير فيها ولاختلافها والتى غالباً ما تدهشنا.

ولكن لا يجوز لنقد النقد أن يكتفى بالحكم إذ أن النقد فى حد ذاته لم يكتف بذلك. نعلم جيداً أن هذه اللعبة قد تقوده إلى الدمار أو إلى العقم. ومن الطريف أن نلاحظ أن أكبر مؤلفين فى القرن العشرين، إليوت T.S. Eliot وريلكه R.M. Rilke لاحقاً النقد بلعناتهما «إذ يقول ريلكه فى رسائله إلى شاعر شاب Lettres a un jeune poète لا يوجد شىء أردأ من كلمات النقد فإنها لا تقود إلا لسوء تفاهم^{*} ناجح بدرجة أو بأخرى بينما كانا أعمق ناقدتين.

ولكن لا داعى أيضا للحماس الزائد، وليس تكاثر الكتابات النقدية شيئا مفرحاً دائماً، لأن الكتابات ذات المستوى المتدنى، أو المعقدة بغير داعٍ للتعقيد أو الشمولية المحضة، هي الأكثر عدداً. ولقد فضل دوبروفسكى Doubrovsky أن يتكلم عن «مدفن للنقد» بدلا من الكلام عن «متحف للنقد» ونشاركه رأيه فى ذلك. وأيضاً عندما يعتبر أن الفضل البليغ للنقد الجديد (...) والحداثة الحقيقية عند أفضل ممثليه هي أن هذا النقد الجديد قد أيقظ النقد أخيراً من نومه القديم^(١٣) وذلك لا لأنه كما قال دوبروفسكى Doubrovsky أعاد النقد إلى الأدب «إذ أنه كما رأينا يوجد نقد أدبى فى غنى عن النقد الأدبى وهو لا يستحق الاحتقار» ولكن لأنه دفعه إلى التساؤل حول نفسه، أى حول مناهجه وأهدافه، والأهم من ذلك حول جوهره. والجوهر هو التساؤل الدائم. وبذلك فقد يستحق النقد الأدبى أن يقال عنه أنه فى موضع التساؤل.

مراجع الفصل الخامس

- (1) Pourquoi la nouvelle critique ? Mercure de France 1966
- (2) "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" J.J. Pauvert 1965
- (3) "Les sandales d'Empédocle", P. 9-10
- (4) "Pourquoi la nouvelle critique" p. 267
- (5) Georges Poulet: "une critique d'identification dans les chemins actuels de la critique" pp. 9 et 59
- (6) Magny Claude - Edmonde: "Littérature et critique" Payot 1971, pp. 39 - 48
- (7) Jean Starobinski: "La relation critique", Gallimard 1970 pp. 12 - 13
- (8) "Nouvelle critique ou nouvelle imposture" pp. 88 - 89
- (9) Charles Maurin : "Des Métaphores obsédantes au mythe personnel " José Carti, 1962 , p. 212
- (10) "Raison في مجلة René Pommier صدرت رسالة يومية
"Phallus Farfels" " العدد ٢١ تحت العنوان: Présente
- (11) Julien Gracq: "La Littérature à L'estomac" J.J Pauvert, 1961
- (12) "Pourquoi la critique", pp. 270 - 271

فهرست المصطلحات

A

Actants (Greimas)	عوامل
Analyse du récit	تحليل الخبر
Archétypes	النماذج الأصلية
Art Poétique (Horace)	فن الشعر

C

Carré sémiotique (Greimas)	المربع السيميائي
Cercle linguistique de Moscou	نادى موسكو للألسنية
Cercle linguistique de Prague	نادى براغ للألسنية
Contes Merveilleux	أقاصيص غرائبية
Critique normative	النقد المعياري
Critique Thématique	النقد المدارى (أو الموضوعى أو التيمى)

D

Diachronie (Saussure)	التعاقب
Diègèse (Genette)	الخبر
Discours	خطاب
Distributionnalisme (Harris)	توزيعية
Durée (Genette)	المسافة الزمنية أو السردية

E

Ellipse (Genette)	حذف
Emetteur	المرسل
Enoncé	القول
Etat de langue (Saussure)	حالة لغوية

F

Fantasme (Lacan)	تخييل
Focalisation (Genette)	بؤرة السرد
Fonctions (Propp)	وظائف
Fonction syntaxique	وظيفة نحوية
Formalistes russes	الشكلايين الروس

G

Géolinguistique	جغرافية الألسنية
Géno - Texte (Kristéva)	النص التكويني
Genre littéraire	نهج أدبي - الجمع : نهج
Glossématique (Hjemslev)	علم المصطلحات

H

Histoire	قصة
----------	-----

I

Infractions Porspectives(Genette)	المخالفات التي يرتكبها الراوى بالنسبة إلى التراتب الزمنى للخبر بالإشارة إلى أحداث مستقبلية: مخلفات ذات علاقة بالأحداث المستقبلية
Infractions Rétrospectives(Genette)	المخالفات التي يرتكبها الراوى بالنسبة إلى التراتب الزمنى بالإشارة إلى أحداث ماضية: مخالفات مترتبة على استرجاع الأحداث الماضية
Invariants (Propp)	ثوابت

L

Linguistique	السنية (اسم) ، لغوية (صفة)
Linguistique du discours	السنية الخطاب
Littérarité (Jakobson)	أدبية النص: مفهوم أدبية النص أى السمات التي تجعل من نص ما نصا أدبيا
Logique des possibles narratifs (Brémond)	منطق للممكنات السردية

M

Matériau verbal	مادة كلامية
Message	مرسلة
Message verbal	مرسلة كلامية
Morphologie du Conte (Propp)	تشكيلة القصة أو الأناصر
Mouvements narratifs (Genette)	حركات سرية
Mythe Personnel (Mauron)	الأسطورة الشخصية
Mythocritique Narrateur	النقد الأساطيري الراوي (شخصية أسند إليها دور رواية القصة وهو ليس مؤلف العمل)

N

Narrateur Extradiegetique (Genette)	راوي من الخارج
Narrateur hétérodiégétique (Genette)	راوي مغاير
Narrateur Homodiégétique (Genette)	راوي مماثل
Narrateur intradiegetique (Genette)	راوي من الداخل
Narrateur /Narrataire	الراوي المرسل / الراوي المرسل إليه

Narration	السرد (أى العملية الراوائية التى يتولاها الراوى)
Névrosé	عصابى
Niveau syntaxique	المستوى التركيبى أو النحوى

O

Ordre du discours	التراتب الزمنى فى الخطاب
-------------------	--------------------------

P

Pause	توقف
Phéno - texte (Kristéva)	النص الظواهرى
Point de vue (Genette)	زوايا الرؤية
Poétique (Aristote)	نظرية الإبداع
Poétique (Valéry, Jakobson, Todorov, etc)	الشعرية
Problèmes de durée	المسائل المتعلقة بالسافة الزمنية/ السردية
Problèmes d'ordre temporel	المسائل المتعلقة بالتراتب الزمنى
Psychocritique (Mauron)	النقد النفسى
Psycholinguistique	علم نفس الألسنية

R

Récepteur	المستقبل
Récit (Genette)	الخبر

Rhétorique (Aristote)
Roles actanciels (Greimas)
Roles naratifs (Brémond)

علم البيان
أنوات العوامل
الأنوار السردية

S

Scène (Genette)
Sémanalyse (Kristéva)
Sémiotique
Séquences
(Propp, Barthes etc)
Séquences complexes
(Brémond)
Signe
Signifiante (Kristéva)
Signifiant (Saussure)
Signification
Signifié (Saussure)
Sociolinguistique
Sommaire (Genette)
Sphères D'action (Propp)
Structuralisme
Structuralisme génétique
Stylisticiens

مشهد
التحليل السيمي
سيميائية
مقاطع، متتاليات، حلقات
متتاليات مركبة
علامة
الدلالية
دال
المعنى المباشر، الدلالة
مدلول
علم اجتماع الألسنية
موجز
دوائر الفعل
بنوية
بنوية تكوينية
أسلوبيون

Stylistique	أسلوبية
Synchronie (Saussure)	التزامن
Syntaxe fonctionnelle (Barthes, Brémond)	النحو الوظيفي
Syntaxe narrative (Greimas)	النحو السردى
Syntaxique	تركيبى، نحوى

T

Temps du récit	الزمن فى الخبر، الزمن الخبرى
Thème	مدار
Transformationnalisme (Chomsky)	تحويلية
Triades (Brémond)	ثلاثيات
Typologie des personnages	تصنيفية الشخصيات

U

Unité linguistique	وحدة لغوية
Unités narratives	الوحدات السردية

V

Verbal	لفظى أو كلامى
Vision avec (J. Pouillon)	رؤية مع
Vision du dehors (J. Pouillon)	رؤية من الخارج
Vision par derrière (J. Pouillon)	رؤية من الخلف

محتويات الكتاب

٧	تقديم
١١	مقدمة
١٩	الفصل الأول : الوصف
٤١	الفصل الثاني : المعرفة
٨٧	الفصل الثالث : الحكم
١١٥	الفصل الرابع : الفهم
١٤٩	الفصل الخامس : النقد في موضع التساؤل
١٦٧	فهرست المصطلحات

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/١٨٨٣
I.S.B.N 977 - 01 - 6278 - 7



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود
ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه... هكذا تواصل مكتبة الأسرة
عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل
- للشاب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع
نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية وما زال الحلم
يخطو ويكبر ويتعاظم وما زلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة
لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد
بأن مصر كانت وما زالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع
والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك



١٢٥ قرشاً

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٩